جابر عصفور

دعوة إلى الحوار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحوار - دائما - لغة الأكفاء، الواثقين بأنفسهم، الراغبين في تطوير أنفسهم، الطامحين إلى توسيع آفاق معرفتهم، المؤمنين أنهم لا يمتلكون المعرفة المطلقة أو اليقينية بل المعرفة النسبية التي تغتني - دائما - بالتفاعل والحوار. وثقة المحاور بنفسه لا تعني أنه المالك الوحيد للحقيقة، أو صاحب العلم اللدني الذي لا يدانيه أحد، أو العارف الأوحد الذي لابد أن يتعلم منه الآخرون الذين لابد أن يكونوا أدنى منه، أو كاهن الإيديولوجيا الذي يمتلك صكوك البراءة أو مراسيم الإدانة، كأنه الصورة المقلوبة للملتحي الذي يقذف من حوله بصفات الكفر أو الإيمان. إن ثقة المحاور بنفسه تعني ثقته بغيره، كما تعني أنه لا يمتلك القدرة - وحده - على صنع المعرفة، فالمعرفة نتاج مشترك يتجاوز الفرد. والفرد لا يتعرف شيئا إلا في فعل جدلي، تتجاوز فيه الأنا نفسها إلى غيرها، حيث يقع الآخر الذي يسهم في صنع معرفة الأنا. هذا الفعل الجدلي يبدأ بحوار الفرد مع نفسه، ويمتد إلى حواره مع غيره.

والبداية في الحوار هي احترام كل طرف لنظيره، وتسليمه الضمني أن ما لدى الأنا لا يعلو على ما لدى الآخر، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالحوار لا يعرف العلاقة بين الأعلى والأدنى بل العلاقة بين الأكفاء، هؤلاء الذين يعرفون أن العقل هو أعدل الأشياء توزعا بين الناس، كما قيل عن ديكارت الفيلسوف. وناتج الحوار

هو ناتج الفعل الجدلى ، تغيير نوعى فى الأطراف المتحاورة ، المتقابلة ، المتعارضة ، تغيير يجعل من نقطة النهاية مخالفة لنقطة البداية حتما ، ذلك لأن فعل الحوار نفسه ، كفعل الجدل ، يؤلف بين عناصره المتقابلة الواقعة بين أطرافه المتعارضة ، ويصوغ منها ما يستوعب الأطراف كلها ويتجاوزها فى آن ، صانعا بذلك بداية أخرى لحوار آخر ، لا يكف عن التحول والتولد .

ولعل فى ذلك علامة أخرى من علامات الحوار . فهو فعل لا ينقطع ، أو يتوقف . إنه الفعل الذى لا يعرف النهايات المغلقة ، ولا ينتج الإجابات الجاهزة ، ويرفض المسلمات المطلقة . إنه الفعل الذى ينطوى على تحول مستمر ، صاعد ، لا يكف عن توليد السؤال من الإجابة ، والانتقال من خنوع القناعة وإذعان التصديق وتبلد التسليم وجمود التقليد إلى توهج الرغبة فى الاكتشاف ، وتوثب العقل الذى لا يكفّ عن السؤال ، وتوتر المعرفة التى لا تعى لنفسها ضفافا تحدّها .

وإذا كانت عملية الحوار تتنافر بطبيعتها مع الإجابات الجامدة ، والمسلمات المتحجرة ، والأنساق المطلقة ، وهيراركية العارفين ، وكهنوت الآباء المقدسين ، فإن هذه العملية تنفى نقائضها التى تكبح حركتها ، وتقاوم ما يحد من قدرتها بما تؤسسه من وعى ضدى ، يرفض صفات الإطلاق والتسليم والتقليد ، والخنوع والإذعان ، وكل ألوان التسلط والإرهاب .

وبديهى انه لا حوار دون حرية . أعنى الحرية التى يتجاوب فيها الفرد مع المجتمع وتحكم العلاقة بين المبدع والمتلقى ، وأشكال الخطاب بين المفكر والمفكر . الحرية التى تنتقل من خارج الفرد إلى داخله ، والتى تختفى معها كل القيود السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية . إن منطلق الحوار يبدأ من المنطقة التى لا تنطوى على تسليم بشىء سوى حق العقل فى أن يختار لنفسه فعل معرفته ، وأن يصوغ مدى هذا العقل بملء إرادته ، وأن يؤسس معرفته (أو يصنعها ، أو ينتجها) بنفسه وبقدرته التى هى علامة خلقه وشعار إبداعه ، فلا معرفة خارج صنع الإنسان واختياره . واختيار المعرفة يعنى اختيار غايتها وقيمتها التى لا تفارق الوعى المتجدد بضرورة الانتقال بالإنسان من مستوى الضرورة ، حيث لا حوار ، إلى مستوى الحرية ، حيث الحوار ولوازمه الإبداعية .

وإذا كان فعل الحوار لا يفتنى إلا باغتناء الوعى بالحرية فإن ثمار الحوار لا تزدهر إلا فى المجتمعات التى تنعم بالحرية بكل أشكالها ، حيث السلطة السياسية التى لا ترى نفسها وصية على أغلبية مسلوبة القدرة على الاختيار ، وحيث السلطة الدينية التى لا تنظر إلى نفسها بوصفها سلطة ابتداء ، وحيث المؤسسات الفكرية التى لا تقوم على تسلطية الاتجاه ، وحيث الحياة الثقافية التى لا تعرف الإرهاب الذى تغطى به مجموعات المصالح على احتكاراتها ، وحيث وسائل الإعلام التى لا تعرف لغة الصوت الواحد ، وحيث طوائف المثقفين التى تعرف أن دفاعها عن حريتها فى التعبير والإبداع يبدأ بدفاعها عن حرية غيرها . .

وبقدر غياب الحرية فى المجتمع يغيب الحوار ، وتسود لغة الصوت الواحد التى هى المقدمة الطبيعية للغة الإرهاب . وإذا كان الإرهاب إلغاء لوجود الآخر ، ونفيا لحضور العقل ، أو فعل اختيار المعرفة ، فإنه يبدأ

من حيث ينقطع الحوار، ومن حيث تشيع مخدرات التسليم والتصديق، ومسكنات الإذعان والاستسلام، ومبررات بطريركية الفكر أو مطريركية الثقافة. إن الإرهاب يتولد من رفض لغة الحوار وشروطه، أى من تسلطية الصوت الواحد، من الإيمان بأن ما تقوله وحدك هو الحق، وأن الحق ملك خالص لك، ومن التسليم بأن فردا ما، فكرا ما، اتجاها ما، زعيما ما، يمتلك ما يجعل منه الأعلى ويهبط بالآخرين إلى الدرك الأدنى، كأننا إزاء مجلى النبى الملهم، أو الصورة البشرية للحقيقة الكلية.

وليست الرصاصة أو السيف أو الخنجر هى وحدها أسلحة الإرهاب، فثم الكلمة، الكلمات التى تحتشد بدلالات العنف، وتشيع الرعب، فتولّد الإذعان والاستسلام. أعنى لغة القمع التى تسود فيها مفردات الاتهام بدل مفردات السؤال، وأساليب الجزم بدل أساليب الشك، وعبارات ادعاء المعرفة بدل عبارات الرغبة فى التعرف، وصيغ الأمر بدل صيغ الفهم. هذه اللغة تسود المجتمعات التسلطية، فتعكس علاقة السلطة السياسية بالمحكومين، وعلاقة المؤسسة الاجتماعية بالفرد، وعلاقة المنظومة الدينية برعاياها، وعلاقة مؤسسات الثقافة بمنتجيها، ومنتجى الثقافة بمتلقيها. وانتشار هذه اللغة علامة على غيبة الحرية بقدر ما هو علامة على غياب الشروط المؤسِّسة لعملية الحوار وفعله الخلّاق.

وللأسف، فإن الحوار يختنق فى مجتمعاتنا لأنه لا يتنسّم هواء الحرية النقى. إنه يعيش فى مناخ لا يقل تلوثا عن هواء مدينة القاهرة. وكلنا يشاهد أسباب التلوث، ويعاينها، سياسيا واجتماعيا وفكريا وإبداعيا. وبدلاً من أن نقاومها، فإننا نستسلم لها، كأننا فى حالة تواطؤ، أو حالة خَدَر. وآية ذلك أن اختناق الحوار ينعكس ما بين الأعلى والأدنى، أفقيا ورأسيا، كما تنعكس الصور على المرايا المتوازية المتقابلة.

والمؤكد أن هذا الاختناق هو واحد من أهم أسباب تخلفنا، وسر مصائبنا، وأحد مبررات الشكوك التى تساورنا حين نفكر فى مستقبلنا الثقافى. لقد كان طه حسين يحلم، منذ أكثر من خمسين عاما بأن يأتى يوم يرى شجرة الثقافة المصرية باسقة، عالية، قد ثبتت أصولها فى أرض مصر، وامتدت فروعها وأغصانها فى كل وجه، وأظلت ما حول مصر من البلاد، بما تحمله من ألوان العلم وضروب المعرفة وصنوف اللذة الفنية على تنوعها. هذا الحلم الجميل أصبح منفيا ومقموعا، تتهدده أخطار كثيرة من الداخل والخارج، تنهشه أنياب التسلطية السياسية، وأظافر التبعية، ومخالب الإرهاب الدينى، ولزوجة ثقافة النفط. ولكن مهما عدَّدنا الأخطار، فإنها تبدأ وتنتهى عند غياب الحرية (بمعانيها المتعددة) الذى تختنق فيه لغة الحوار؛ فتختنق باختناقها قدرات الإبداع والخلق، ويجف النسغ الذى ترتوى منه أفرع شجرة الثقافة وأغصانها الممتدة، التى كان يحلم بها طه حسين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

ولا سبيل إلى استعادة حلم طه حسين، وتخليصه من الأخطار التى تتهدده، بل تطويره، إلا بمقاومة الإرهاب الذى يخنق الحوار داخل الوعى وخارجه. وبداية ذلك أن ندرك أن الوعى الذى يعانى الإرهاب، فى غياب الحرية، يستلب من قدراته الحوارية، فيستسلم للإرهاب شيئا فشيئا، ويتقبله بوصفه حضورا طبيعيا ملازما لدورة

الوجود ، بل حضورا آمنا ، فينقله دون ينتبه ، فى حالة يمكن أن تبدأ بنوع من المازوكية التى تتحول إلى نزوع سادى ، هو الوجه الآخر من الوعى المستلب الذى يغدو نتيجة للإرهاب وسببا له فى آن . بعبارة أخرى ، إن الوعى المستلب الذى يعانى الإرهاب (فى بعض اللحظات التاريخية التى يسودها تسلط فاجع) يعكس الإرهاب الذى يعانى منه . وبدل أن يقاوم هذا الوعى الإرهاب ، أو يواجهه ، فإنه يعكسه على صفحته ، كأنه مرآة سلبية ، تستقبل على صفحتها ما لا تملك سوى أن تعكسه . هكذا ، ينقل الوعى المستلب الإرهاب بدل أن يواجهه ، ويعكسه بدل أن يقضى عليه ، ويصبح هو الضحية التى تتحول إلى جلاد، لأنها امتصت خصائص الجلاد فى إذعانها له، فأصبح لها وجهان : مازوكى وسادى .

ويبدو أن هذا هو سر ما نراه فى جوانب حياتنا المتعددة . إذ بدل أن يقاوم الضحايا جلاديهم فإنهم يتحولون إلى جلادين يتلذذون بتعذيب أنفسهم ، كأنهم تجسيد حىّ لما وصفه صلاح عبد الصبور ذات مرة بأنه زمن المقتولين القتلة . إن الوعى المستلب لا يواجه أسباب استلابه . ولا ينفى عنه هذه الأسباب بفعل الحوار الذى يبدأ بأن يحوّل الوعى نفسه إلى ذات للحوار وموضوع له ، وينتهى إلى أن يحوّل الوعى أسباب الاستلاب إلى موضوع لذاته الفاعلة إزاء موضوعها . هذا الوعى يستسلم لأسباب استلابه ، ويعكسها ، فيتولى إرهاب كل من يحاول مقاومة استلابه .

وآية ذلك على المستوى الثقافى - أن منتجى الثقافة بدل أن يواجهوا الدولة والمؤسسات والأجهزة التى تسلبهم المناخ الذى يساعد على الإبداع ، والتى تسهم فى إلغاء لغة الحوار ، فإنهم يواجهون أنفسهم بالاتهام والإدانة . وبدل أن يواجه المبدعون المتسلطين على الهيئات الثقافية التى لا تمنحهم المنابر التى يمكن أن تعكس إبداعهم ؛ فإنهم يواجهون أنفسهم ويتلذذون بتعذيب بعضهم البعض . وذلك فى حالة من التواطؤ اللا واعى ، الجمعى ، التى يرضى عنها الكل فيما يبدو . وهى حالة يمتص منها الإرهاب نسغه الذى يمده بالقوة والتضخم ، فينتقل الإرهاب من ذوى اللحى فى الأزقة المعتمة إلى الأفندية فى المنتديات والمقاهى : ريش ، الأتيليه ، زهرة البستان ، أوديون ، « المستنقع » الذى يدل باسمه على هوان ما نحن فيه .

إننا جميعا ننطوى على أحلام للثقافة المصرية ، لا تقل عن أحلام طه حسين ، بل لعلها تتجاوزها فى نسيجها الذى يستوعب متغيرات العصر ويعى شرائط المستقبل . وإذا كنا نحلم بثقافة مصرية هى كيان فاعل فى الثقافة العربية ، فلنبحث عن كل ما يمنع الحلم من أن يغدو كابوسا ، ولنفعل كل ما يسهم فى تحويل الحلم إلى حقيقة . وأول ذلك هو مواجهة الإرهاب الذى أخذنا نشمّه ونعكسه دون أن ندرى . إن علينا أن نتجاوز صيغة الإخوة الأعداء التى تقوم على مفارقة الضحية / الجلاد ، إلى صيغة تنفى الوعى المستلب بوعى نقيض . والبداية هى الحوار . الحوار الذى يبدأ بالأنا ولا ينتهى بالآخرين ، بل يبدأ بهم ومعهم دورة جديدة خلاقة ، تتولد عنها دورة أخرى ، فى عملية لا تكف عن الحركة والخلق .

أن الحوار فعل يخصب الإبداع ويولِّده ويتولد به . وهو - وحده - مظهر العافية ، ولغة الأكْفاء ، وعلامة الذين يبحثون عن مستقبل أفضل ، وشعار الذين يؤسسون لإبداع لا يكفّ تجدده عن التوهج .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد عبد المعطى حجازى

طلل الوقت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ
وُقَّعٌ .

شجرٌ ليس فى المكانِ ،
وجوهٌ غريقةٌ فى المرايا

واسيراتٌ يستغثْن بنا
شجرٌ راحلٌ ، ووقتٌ شظايا

رسوم : طه حسين

هل حملنا يومَ الخروجِ سوى الوقتِ ،
نَماشى سرابَهُ
ونضاهى غيابَهُ !

هل تَبِعنا غيرَ الهنيهاتِ نستاف شذاها
ما بينَ تيهٍ وتيهِ
نقطِفُ الوردةَ التي لا نراها
نلقُط الذكرى كِسرةً بعد أُخرى
ونُسوِّى فسيفساء الوجوهِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آهٍ !
لا توقظِ الدفوفَ ،
فما آن لنا بعدُ أن نَهُزَّ الدفوفا

بينَ أرواحِنا وأجسادِنا ينكسر الإيقاعُ ،
فلنبقَ فى العراءِ وُقوفا
فى انتظار المعادِ أعجازَ نخلٍ
أو ظلالاً فى غيبة الوقت ترعى
كلاً ناشفا ، ودَمعاً نزيفا !

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ
وقَّعْ .
شجرٌ ليس فى المكان ، وأصواتٌ تَجِىءُ
وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوينى
شجرٌ راحل ، ووقتٌ خَبِىءُ

مدنٌ فى ضُحىً بعيدٍ ، كأنّا
من ذُرى وقتنا نُطلُّ عليها
خلسةً ، وكأنّا
نَشمُّ عطرَ بساتينها
ونسمعُ مِنْ لَغْوِ يومها هينماتٍ تصْدَى
كأزمنة تستيقظ فى الوتر المشدودِ
كان الصمتُ يحتدُّ ،
وكان الوقت فى الباحة الظليلة يستعبر فى حلمِهِ
ويبكى ذويه
ثم يرفضُ عن الفردوسَ المخبّأ فيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شجرٌ يرسمُ الرياحَ ،

وغيمٌ قُزحيٌّ مرصّعٌ بالعصافيرِ. رأينا

كأنَّ سربَ ظباءٍ
أو أنهنَّ صبايا
يَلُحْنَ عبرَ المرايا

أوْ فى قرارةِ يُنبوعٍ ، يضطجعن عرايا

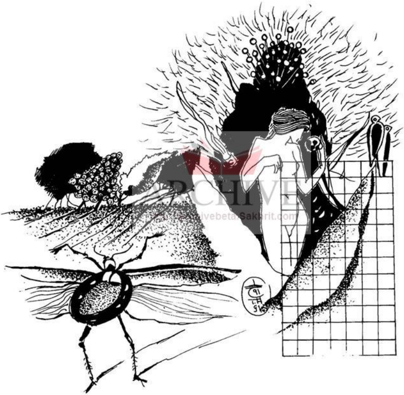
يخلعن فيه شُفوفا
ويرْتَدين شُفوفا

يملأن منه أباريقَ للوضوءِ ،
وينفُضْنَ على الماء عُريَهن الوريفا

ورأينا.. كأنما سكت الوقتُ ،

ثم غاض ، كما غاضت البحيرةُ فى الرمل ،
وأبقت لنا الحصى والشظايا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



أيُّها الوجهُ !
أيُّها الجسدُ الغضُّ !
أيُّها الجسدُ الغامضُ الذى تسكنه روحى
وترحل فيهِ
بين وقتينِ أيها الجسدُ الغامضُ تأتى
بين وقتينِ شاحبين ،
وهذا سرِيرُنا خارج الوقت ، وتنضو
لىَ عن غُصْنك الرطيب . كأنى
أتقرَّى سيرتى فى غضونِهِ ،
رعشتى الأولى تستفيقُ ،
وآناءٌ مِنَ الغبطة الحميمة تنهلُّ ،
وأعضاؤُنا الشقيقة تَذوى كالرياحين ،
وهذا موتى الذى أشتهيهِ !

طللُ الوقتِ ، والطيورُ عليهِ
وقَّعٌ .
شجرٌ ليس فى المكانِ ،
نساءٌ يَرحلْنَ فى الأسحارِ
وطيورٌ بيضٌ تطير الهُوينى
تلقط الوقتَ فى الفضاءِ العارى .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبراهيم فتحى

الحداثة وما بعد الحداثة

حداثة أبدية ؟

تكاد « الحداثة » فى بلادنا أن تكون حكم قيمة تنسبه صفوة أدبية إلى نفسها ، أو تنسب نفسها إليه فى تعال متألق يميزها عن التقليديين أنصار الواقعية والأجناس والأشكال المعيارية العتيقة . وللتحديث فى البلاد المتخلفة ضرورة ملحة لا يختلف حولها رجعيون ولا تقدميون ، وإن اختلفوا حول مضمونه واتجاهه ومداه . ومن السهل أن تنتقل هالة الاستحسان من لفظة « التحديث » إلى شعار « الحداثة » للقرابة فى الاشتقاق أو الأصل اللغوى ، دون اهتمام يذكر بتحديد المفاهيم ودقتها . وفى بعض الأحيان تعنى لافتة « الحداثة » الفضفاضة تصوّرا خارج الزمان لرفض القديم ، وخلخلة كل ما هو ثابت ، ويندرج تحتها « أبو نواس » و « الحلاج » و « فرانسوا فيون » (القرن الخامس عشر) و « ستيرن » (القرن الثامن عشر) على سبيل الإمكان . وقد يندرج تحتها « كارل ماركس » الذى يدعو إلى عقلانية وتطوّر صاعد وفردية جمعية للمقهورين ، مع « فريدريك نيتشه » الذى يدعو إلى لا عقلانية وعود أبدى وإنسان أعلى جامح الفردية ينتسب إلى السادة . لماذا ؟ الأنه على الرغم من الأهواء والولاءات والآمال المختلفة جدا يرى أنصار كلمة « الحداثة » الفضفاضة صوتا متشابها وشعورا بالحياة الحديثة عند الذات الفردية ؟ الأن ماركس ونيتشه يقولان بأن تيارات التاريخ الحديث تقوم على التضاد ، ويعبران عن عالم كل شىء فيه محمّل بنقيضه ، وكل ماهو صلب يذوب فى الهواء ؟

ولكن هل يبقى هناك معنى للكلام عن صلة الحداثة بالحياة والواقع وطابعها « الراديكالى » إذا كان « نيتشه » يصرح دائما بعدائه الشديد « لروح الثورة » وللجماهير ، ويؤكد أن « العبودية » تنتمى إلى « جوهر الثقافة » ، وأن « الاستغلال مرتبط بجوهر كل شىء حى » . أينبغى تمجيد إدراكه للتضاد والتغير عندما يستهدف ، « نيتشه » بكلماته « تأخير تيار الثورة التى

---

* مناقشة لبعض ما جاء فى مقالة « الحداثة والحداثيون » لمارشال بيرمان التى ترجمها جابر عصفور ونشرت فى عدد ابريل ١٩٩١

يبدو أنها حتمية » و يدعو إلى غرس أخلاقيات العبيد وسط العاملين لضمان خضوعهم وغرس أفكار الفردية الجموح فى « الطبقة المغلقة » من السادة وهى أفكار وراء الخير والشر ؟(١)

ومن الواضح هنا أن « نادى الحداثة » بهذا التصور الفضفاض يضم أعضاءه رغم أنوفهم على نحو تحكمى تبعا لتشابهات سطحية . وهو ليس فى حاجة إلى إدخال أى تغيرات فى لوائحه إلى الأبد ، فتلك النزعة كما يقول « إرفنج هاو » لا تشير إلى مجرد المعاصرة بل إلى الحساسية والأسلوب اللذين يصدران أحكاما على ما سبقهما ، ويهدفان إلى أن يحلا محله . ولكنها تختلف عما سبقها من محاولات تجديدية فى أنها تأخذ على عاتقها أن تختلف مع ما سبقها وتنازعه ، دون أن تصل إلى انتصار ، فعليها أن تواصل الصراع مع القديم دائما ... لكى لا تنتصر أبدا .

وهذا اللون من « الحداثة » ليس فى حاجة إلى تطور ذاتى أو إلى « ما بعد حداثة » ، فهو تجلٍّ لاتجاه يتفادى التاريخ بوساطة القوة الانفجارية للآن . ويقول « تيرى إيجلتون » فى مقاله الشهير عن « الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة » ، إن هذا الضرب من الحداثة ليس جماليا فى مفهوماته المحدَّدة ، بل هو سوسيولوجى ثقافى على وجه العموم . وهو لا يعد ممارسة ثقافية نوعية أو فترة تاريخية يمكن أن تعانى هزيمة أو استمرارا فى فترة لاحقة » ، بل هو إمكان أنطولوجى (ينتمى إلى الوجود بوصفه وجودا) دائم ، يبث الخلل فى تقسيم التاريخ إلى مراحل . إنه يعبر عن حركة لازمانية لا يمكن أن تموت وتختلف فى ذلك عن الاتجاهات الأخرى بأجمعها . وقد يكون السبب فى ذلك أنها لا تستطيع ولا تريد أن تلحق هزيمة بنظام تاريخى أو ثقافى ما ، فهى تقع على أرض متخيلة خارج أسوار ذلك النظام . وقد يكون من الملائم أن نمرَّ سريعا على مفهوم نيتشة « للحداثى » فى مقاله « أفكار فى غير أوانها » : إنه يعنى : « النسيان الناشط الفعال للتاريخ .. فقدان الذاكرة التلقائى الصحى عند الحيوان الذى يحيا على نحو غير تاريخى ، لا يخفى شيئاً ، ويتطابق فى كل لحظة مع ما يكونه ، فهو ملزم أن يكون صادقا مع نفسه فى كل اللحظات ، عاجزاً عن أن يكون أى شيء آخر .. وعلينا أن نطيل التفكير فى القدرة على مزاولة الحياة بطريقة غير تاريخية ، باعتبارها أهم التجارب وأكثرها أصالة والأساس الذى يمكن أن يبنى عليه الحق والصحة والعظمة وكل ما هو إنسانى بحق »(٢) وهذا التصور للحداثة ناشىء عن محاولة التعبير عن معنى الوضع التاريخى المعاصر ، وعن القصور فى هذا التعبير ، فهو وضع مثقل بإمكانات التغير نتيجة لأزمة هيكلية . وهو تصور يقدمه وعى حاد باختلاط « اللحظة » والتباسها ، ويوحى ظاهريا بإيقاف التاريخ وإنكاره فى الصدمة العنيفة للحاضر المباشر وهو يلهث ـــ راكضاً متعثرا نحو مستقبل غائم .. ويصبح ما هو حداثى ، بهذا المعنى ، ذلك الذى علينا أن نجرى بأقصى سرعة لكى نلحق به .. دون توقف أو التقاط أنفاس .

وبذلك تكف « اللحظة » المعاصرة كما يقول « إيجلتون » عن أن تكون نقطة فى متصل ، وتصبح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(1) M. Rosenthal and P. Yadin. Dictionary of Philosophy Progress Publishers. Moscow. 1967. P. 317

(2) F. Niet zsche: thoughts out of Season, from Modern criticism and Theory. ed by Darid lodge, Longman 1988. P. 389.

الحداثة إعادة تقييم للزمان نفسه ، وتحول فى معناه ، وقطيعة مع الطريقة الأيديولوجية السائدة فى معايشة التاريخ ، وتصبح صورة تلك المعايشة هى الدوامة والهاوية لا الزمان الذى يسير فى خط مستقيم .

البحث عن الحداثة :

وكيف نتفادى التحكمية فى تحديد الحداثة والحداثيين ؟ يقال إن أفضل بؤرة لتركيز أشعة الضوء هى سلسلة الأعمال الفنية وقائمة الكتاب والفنانين بدلا من التأملات العامة . وتؤكد قواميس المصطلحات الأدبية أن هناك أعمالاً ذات راديكالية جمالية وتجديد تقنى ، تبرز استقلال الفن والشكل المكانى مقابل الزمانى ، وتتجه نحو صيغ التهكم والمفارقة وإقصاء الطابع الإنسانى التقليدى وتصور الطابع الإشكالى للوجود . إنها تشكل انقطاعا غير مسبوق فى تقاليد التاريخ الأدبى للحضارة الغربية ، فلم تعد مواضعات الماضى الأدبى بصلاته الوثيقة بالقيم الاجتماعية والفكرية تحدد الحاضر ، بل حل محلها موقف نقدى حاد من هذه الحضارة قد يقترب من الغثيان (إرفنج هاو) . لذلك لم يعد تمثيل الواقع هو الوظيفة الجوهرية ، بل أصبح الوعى الفنى الخالص للذات المبدعة ، والذى يتكون عالمه من صورحسية وعلامات ملتبسة ، يعيد ابتكار القواعد الأولية والمصطلحات الموجهة لإعادة اختراع او ابتكار « واقع » مواز ، وقد يظن بعض النقاد أن هذا الواقع الموازى ليس إلا تعويضا بديلا عن عجز يائس فى مواجهة العالم وقناعا مزخرفا لقصور داخلى ، وقد يذهب آخرون إلى أن يأس نزعة الحداثة من التطور الفعلى فى الحياة التاريخية جعلهم ينكصون إلى أفكار عن وضع بشرى شامل عابر للمراحل التاريخية بأجمعها يعيد تكرار نفسه . فإذا توقفت عجلة الزمان وأدركها العطب فليمتلئ الفن بدينامية لا تعرف هوادة ، وتغير لا يتوقف ، ولتكن حيوية الفن الوثابة بديلا وهميا عن عالم تجمد حاضره .

وتواصل القواميس والمراجع المعتمدة كلامها عن تعاقب من الحركات والتغيرات الفنية المتباينة ، من الرمزية وما بعد الانطباعية والتعبيرية والمستقبلية والصورية والدادية والسريالية . وبين كل هذه المدارس الحداثية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين مصارعات وخلافات حادة ، بل إن هناك جدالا عنيفا بين الذين يستخدمون التكنيك ذاته ظاهريا (إليوت ، ووليام كارلوس وليامز .. على سبيل المثال) . وما أشد اختلاف تقنية تيار الشعور عند عمالقته : جويس ، وفرجينيا ولف . ووليام فوكنر ، وفقا لأيديولوجية الكاتب وتصوره للنظام الأساسى فى الحياة ووضع الإنسان فى العالم ومكان الفن . وإذا كانت بعض المدارس تؤكد صلابة الصورة وتحددها القاطع ، فإن السر يالية تحتفى بالسيولة .. إلى مالا نهاية له .

وعلى الرغم من أن كلمة الحداثة تظل فضفاضة إلا أن أسئلة مشروعة تثار ، عن متى بدأت ، وأين صارت ؟ وتصدق الأسئلة على الحداثات المختلفة الكلاسيكية مثلا عند « إليوت » ، والثورية عند « برتولد بريخت » . وهناك من يؤكد صيغة موحدة بمثابة الزى الموحد للحداثة هى الصيغة الاستعارية مقابل الكنائية (ديفيد لودج) ولكن هناك من يقولون بانتهاج دائم لأساليب متباينة تبعا لموقف الإبداع المتعين .

الحداثة مؤسسة حاكمة :

ولا ينكر أحد فى الغرب أن نزعة الحداثة الرسمية أصبحت مؤسسة حاكمة فى الستينيات المبكرة ، وأنها انتقلت من موقف المعارضة إلى موقف مهيمن . لقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استولت على الجامعات فى كليات الآداب والفنون ، وعلى السوبر ماركت النقدى فى أجهزة الإعلام ، وعلى المتاحف وشبكة معارض الرسم وأصبحت معيارا للتقييم . ويقال إنها كانت تلعب دور المعارضة المخلصة ذات الولاء لصاحبة الجلالة مؤسسة العلاقات الراسمالية ، فحينما وضعت أسوارا شائكة حول الفن عزلته عن قوى المعارضة الحقة فى المجتمع ، لذلك كافأتها العلاقات السوقية سرا بالمنَح والجوائز .

وهنا نتوقف قليلا عند ما يثيره « إيجلتون » من أن نضوج الحداثة كان معاصرا من حيث التاريخ لثقافة الإنتاج السلعى الكبير . وليس ذلك سياقا خارجيا بل شكلا داخليا . فالحداثة بين أشياء أخرى هى استراتيجيه مقاومة العمل الفنى أن يصبح سلعة . فالعمل الحداثى يناهض ، بكل مالديه من قدرات ، تلك القوى التى تحوله إلى شئ للتبادل ، على الرغم من أن الأعمال الفنية تأخذ فى أيامنا شكل سلع (كتب — اسطوانات — افلام . مجلات مستنسخات ... إلخ) تباع فى الأسواق . ويقف الخطاب الفنى هنا ضد الشكل المادى الفعلى . ولكى يواصل العمل الفنى معركته عند هذا الاتجاه ، ولكى يتفادى الا ختزال إلى سلعة ، لم يقف عند إعلان الاستقلال عن الواقع وتصويره ، بل قام بتدعيم تحصيناته الداخلية ، وجعل نسيجه معقدا وأشكاله مركبة ، بحيث أصبح التعقيد والتركيب اكبر من الوظيفة التى يمارسانها فى التوصيل ، وقيمة مكتفية بذاتها ليمنعا سهولة الاستهلاك المباشر . لقد لف العمل الفنى — كما يقول إيجلتون — لفته الخاصة حول نفسه ليحمى ذاته الفنية ، فتحول إلى موضوع مغلق ، يوجد ولا يعنى . لا تربطه علاقات مباشرة بعالم الواقع ، بل يعكس ذاته فحسب . ولكنه لكى يهرب من شكل من أشكال الطابع السلعى وقع فى شكل اخر لهذا الطابع هو الطابع الصَّنمَى (الفيتيشى) الذى يجمد العلاقات بين البشر فى أشياء ، فالسلعة تبدو مستقلة عن علاقات العمل ورأس المال ، بل تبدو شيئا من أشياء العالم . وهنا تحول العمل الفنى إلى شئ نفيس كأنه جوهرة أو تاج حبيس عظمته الصنمية المعزولة . ومن الواضح أن هذا الشكل من الحداثة — بخلاف حداثة « بريخت » وتبعيدها العمل الفنى عن المسلمات السائدة — يضع نفسه بعيدا عن القوى والإمكانات الحقة لتحويل النظام المرفوض . وليست حداثة « بريخت » و « فالتر بنيامين » هى التى نناقشها هنا .

ومن هذه الناحية سيطر الواقع التاريخى السياسى على بعض الوان الحداثة ، وادمجها فى مؤسساته وأجهزته .

فالحداثة إذن لم تقف عند تمايز بين المجالات المختلفة فى الثقافة تمشيا مع تقسيم العمل الذى فرضه النظام الصناعى ؛ تمايز دوائر المعرفة (النظرية) ، والأخلاق ، والجمال ، بل ذهبت إلى أن كل مجال (والجمالى هو تخصصها) مستقل ، ويشرع لنفسه ، محددا قوانينه الخاصة ، ومواضعاته ، ونمط تقييمه . فالدائرة الجمالية لا تستمد تشريعها من مجال مغاير ، ولا من مستوى كلى شامل مثل الطبيعة او العقل او المجتمع . وهذا الاستقلال يترك مجالا فى الحداثة لخيار بين العقلانية واللاعقلانية (توماس مان أو كافكا) .

ما بعد الحداثة :

ويتساءل « فريدريك جيمسون » أمازلنا فى عصر الحداثة ؟ على الرغم من أن مؤسسة « الحداثة » تتعرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للمقاومة أمام أعيننا فى التصوير والسينما الجديدة (جودار خروجه على حداثة برجمان وفيلينى وكيروساوا) وردود الفعل المعاكسة له فى السبعينيات . وكيف نحدد الخصائص المميزة لما بعد الحداثة إن وجدت أصلا ؟ والمسألة الجمالية لا تنفصل فى هذا السياق عن تقييم اللحظة التاريخية التى نعيشها اليوم . فهناك اختلاف هيكلى جذرى بين فترات الرأسمالية السابقة والمجتمع السائد فى الغرب اليوم ، مجتمع الاستهلاك الواسع ، ما بعد الصناعى ، حيث لم يعد معظم أفراد الطبقة الوسطى يعملون فى الصناعة أو حولها ، بل فى أدوات التسويق والمصارف والتأمين والتعليم والإعلام والإعلان والمبادلات العالمية . وتلك الطبقة الوسطى الجديدة تختلف ملامحها عن ملامح البورجوازية القديمه المحافظة الواقعية النزعة فى علاقتها بالمجال الثقافى ، وتشكل جمهوراً واسعا للثقافة « الجديدة » فى السينما والفن التشكيلى والرواية .. بل وفى العمارة .

وربما كان أعلى الأصوات عن « موت الحداثة » صادرا عن الكتابات حول العمارة . ويتردد تعبير « ما بعد الحداثة » فى العمارة أكثر من تردده فى أى مكان . ونسمع كلاما عن إفلاس « الصروح » المعمارية التى تشبه كتلا منحوتة ، ونقدا لطابع النخبة وادعاءات تحويل المكان وسيلة لتحويل العالم ، وتدمير « نسيج » المدينة بإفراز متكاثر لصناديق زجاجية ونتوءات عالية قطعت صلتها بسياقها المباشر ، وحولته إلى مكان عمومى هابط المكانة . أى نقدا لنظرية العمل الفنى الحداثى المتعالى على الواقع والمفارق له .

وفى العمارة لا يجد الدارسون أسلوبا موحدا لما بعد الحداثة ، بل إيماءات إلى أساليب الماضى ، فهناك ما بعد حداثة باروكية وكلاسيكية ورومانسية .. إلخ . فالتلاعب بالإيماءات التاريخية ، ومحاكاة الاتجاهات التراثية سمة مميزة لما يسمى « بعد الحداثة » فى المجالات المختلفة .

وفى الرواية لا يمكن لأحد أن يدعى أن « جيمس جويس » و « صمويل بكيت » ينتميان إلى اتجاه واحد . لقد كان « جويس » يربط بين تفكك الواقع المعاصر والنماذج الأساسية الأسطورية بحثا عن المعنى ، وكان للتاريخ عنده معنى ودلالة ، أما « بيكيت » ، على سبيل المثال ، فيرفض المعنى والشخصية وقابلية العالم للفهم .

وبهذا لا تكون ما بعد الحداثة رفضا للحداثة ، فهى تواصل معاداة تمثيل « الواقع » ولكنها ليست امتدادا متطورا أو متدهورا لها . إنها توجد خلف الحداثة وتحتها ووراءها ، كما يقول « ديفيد لودج » .

وبالمثل لا يتسع تصور الحداثة لروايات « جون بارث » ولا « ريتشارد بروتيجان » ولا بعض أعمال « جورج بورخيس » التى تقوم على التناقص الملغز بين مواصلة السير وعدم مواصلته ، وانتماء الشخصية إلى جنس الذكور أو الإناث ، واستخدام « الحبكة لكل الخيارات المتناقضة بكل تنويعاتها المتخيلة .

ويكشف التحليل الدقيق عن قطيعة حاسمة بين الحداثة وما بعدها ، على الرغم من أن هناك من يزعم أن ما بعد الحداثة هى الشكل الذى تأخذه الحداثة الآن ، اى هى تكثيف للدافع الحداثى الأصيل ، واقع التجديد والالتزام بالجديد والمنبثق الإبداعى . ولا يزيد هذا القول عن تكرار القول بأن الرومانسية ماتزال مستمرة فى الحداثة وما بعدها للأسباب ذاتها .

ويذهب كثيرون إلى أن المجتمعات الغربية تحيا داخل ثقافة « مابعد الحداثة » ابتداء من العمارة التى تغوص الآن فى النسيج المتنافر للمكان التجارى ، والموتيلات ، والوجبات السريعة ، وفى ألعاب الإيماء والأصداء الشكلية التاريخية التى تكفل القرابة بين هذه المبانى والأيقونات التجارية المحيطة بها .

ونجد الآن أن ثمة « تغليفا » شكليا متعدد الأنواع لكل المنتجات والمبانى والأعمال الفنية .

فما بعد الحداثة تجد مخرجا بكل رباطة جأش لمأزق فرض طابع السلعة على الفن . وبدلا من « صنمية » الحداثة تعمل « ما بعد الحداثة » على التطابق مع الحياة اليومية ذات الطابع السلعى فى مبادلاتها ، وتغوص فى الحياة بكل ابتذالها . إنها تحطم الانفصال الحداثى بين الجمالى واليومى ، بين المؤلف وعمله ، بين الفن والجمهور (عودة الرواية البوليسيه والسيرة الذاتية وفنون الأداء إلى الفن الرفيع) .

فالواقع أن ما بعد الحداثى تحول إلى مظهر مصور ، إلى صور فى الجريدة والمجلة والشاشه والتليفزيون ، إلى نوع من الكتابة الضوئية بالكاميرا « قلم الطبيعة » وأصبح الواقع أكثر تشابها بما تقدمه الكاميرا فى الوعى اليومى . وتقول « سوزان سونتاج » لقد تحولنا إلى صور ، وتجعلنا « الكاميرا » واقعيين فالصور القديمة ، تحدد الماضى فى ذهننا ، والصور المعاصرة تحول الحاضر إلى صورة مثل الماضى وتؤسس علاقتنا الاستدلالية بالحاضر ، إننا نعرف الواقع من صوره ، فالأشياء الغريبة البعيدة أصبحت قريبة ، وما يحدث فى الشارع المجاور قد لا نعرفه ، على حين أصبحت الحروب والزلازل صورا منزلية .

فالمسافة بين الواقع وتمثيل الواقع تغيرت دلالتها ، وأصبح الواقع مكونا فى جانب منه من رموز وتمثلات . وفى هذا العالم الموحد المصور لن يكتشف أحد صراعا أساسيا شاملا بل تنوعا مذهلا ، وتَعايُش كل الأشياء . ولم تعد الصور تستنسخ الواقعى ، بل تعيد إدخاله فى دورة من الصور داخل « نص » جديد ، كما تدخل أذواق الماضى فى دورة جديدة ، وكذلك القوالب السالفة جميعا . فالواقع طبقات فوق طبقات من الصور . لقد تم إدماج الجمالى داخل الواقع ، كما تم إدماج الواقع داخل الجمالى ، فى وحدة قمعية ، لاتترك مجالا للممكن ، ولا لأفق مختلف جذريا .. وهذا المجال لمدخل ما بعد الصناعة ، وغزو الذات الفردية بالقوالب الأيديولوجية الجاهزة يوميا ، وخلق الحاجات الزائفة داخل الفرد ، والتسلل إلى أعمق خياراته ورغباته ؛ وتفتيت وحدة القوى المناهضة للمؤسسة بتحويلها إلى غبار من الأفراد الاستهلاكيين ، هو المجال الذى يستدعى مابعد الحداثة . ويقول « إيهاب حسن » فى « الشكل الذى ينحسر مختفيا » عن الفن المضاد بعد الحداثى ، إنه فى مرحلتنا المتأخرة من اليأس الفردى هناك أرض لقاء فى المخدرات والعنف والعلاقات الشبقية والهلاس والجنون بين الشعراء واللاشعراء الذين يحيون حياة الشعر ، باعتبارها إحساسا حيا ، فالفن يعوض نفسه فى الفن المضاد ، أو يفقد نفسه فى الحياة .

ولكن هذا الجانب من الحياة المعاصرة فى الغرب ليس اللوحة بأكملها ، فهناك مقاومة لنواع مختلفة من الحداثة ، وأنواع مختلفة من الواقعية الجديدة ، بل وانواع مختلفة من ما بعد الحداثة نفسها .

حافظ محفوظ

احتمالات الريح

شاهدا أو شهيدا
أبارك موتَك حيثُ تكون
إنما دعْ دليلاً صغيراً
لئلّا يحاصرُنى المُخبرونَ
فتبقَى وحيدًا ...
سأُبقِى الولاية بعدك للريّح أو للبياضِ ، فلا تنكسر
إننى جاهزٌ للجنونْ
سيأتى نهار أجمِّع فيه الفصولْ ، ..
.. وأَمنحها سلَّةً ويدَيْنِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وامنحها قامتى والذهولْ
وأصرخ فيها : أنا الماءُ والرملُ والفلُّ والسُّنبلةْ

فاقطفوا .. واقطفُوا .. وامنحونى الجنونْ
انا جاهز لأكونْ

بى عواء قديمٌ .. وبى خجلٌ واشتهاءْ
مثل أرملةٍ فى الظلامِ تفصِّلُ ثوبَ العراءْ
إننى لى دمٌ فى الشَّجرْ
ودمٌ فى المرايا يشتِّتنى .. ودمٌ فى عيونِ الحبيبة
إنْ ظَمِىءَ القلبُ صار مطرْ ...
لم أزل أشرحُ الإحتمالَ ويشرحُنى
إنها الرِّيح ثانية

كيف تجرؤُ عصفورةٌ أن يُعشْعِشَ بين فراغ يدىّ ؟!
هل يطاوعنى شجرُ الإشتهاءِ
فآخذَه عندها كُلَّما زحفتْ فى المنامِ
وأفتحه ليديها .. وأفتحنى للسؤالْ ؟!

— هذه وجهتى :
كم تراءى المدى جُزُرا
كم حسِبنا الولادةَ مَحْضَ احتمالْ !
غير أنَّ الحقيقةَ عكسُ الحقيقةِ
ريحٌ تؤسِّسُ اسئلةَ الإشتعالْ

لم ازلْ أشرحُ الإحتمالَ ويشرحُنِى
كلَّ يومٍ أُشيحُ بوجهى عن الكائنات .. وعنِّى
وأفتحُنِى للشوارعِ أو للحمامْ
— إنها الريح ثانيةً
افتحى لى ولو فجوةً
كى أظلَّ على سطح هذا الظلام
لعلَّكِ تنتبهِينَ .. لعلَّكِ ترتبكينَ .. لعلى انتهيْتُ
لعلَّ المسافةَ محضُ مسافةْ
....
إنما لى دمٌ لم يجدْ جسداً فى البلادِ يعانقُهُ
فاحتمى بالشجر ..

تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إدوار الخراط

شوارع موحشة

تعصف الوحشة ، ثقيلة مع ذلك
ولها وطأة
فهل تضمحل أبداً ؟

كانت العمارة شاهقة تلمع ، فخمة برخامها الأبيض المشرّح بتفرّعات رمادية تزيد بياضه نصوعا ، سلالم عريضة من الجرانيت الأسوانلى الوردىّ الداكن ، يوحى بخلود راسخ ، لوحات الزجاج فى واجهتها تومض وتعكس صورة السحاب السارى فى سماء رمادية مغبشة بدخان القاهرة وأنفاس الزحام الملوثة بالعوادم والثقل .

تحت الحائط الجانبى ، المصمت ، السامق ، المطلّ على حارة جانبية ، رأيت هذا الشاب ، نائما ، جلابيته المتربة التى كانت بيضاء ياقتها معووجة مفتوحة على صديرى قديم لامع مخَطط بألوان كثيرة باهتة الآن . الجلّابية المغبّرة مفروشة على كوم من رمل البناء الأصفر خشن الحُبَيْبَات ، وقد تعرّى جانب من ساقيه العجفاوين الكالحتين .

مقطوع ، فى هذه الغيبة ، عن كدّه وضنكه ، منتزع ، فى هذه اللحظة التى لا قياس لها ولا زمن فيها ، عن ألم الصحو غير المدرك ، أرغن — لم يسمعه قط — له صدى فى ساحة فسيحة تحت قباب قوطية ، أم تكبير يتموج محلّقا بين أعمدة كورنثية منقوشا تحت تيجانها آى الذكر الحكيم ، تحمل مقرنصات شحَب ذهبها ، يطفو فوقها تجويف الفلك الأسمى .

مرمًى فى بيداء النوم ، هل النجدة آتية ؟
أم لا ضرورة لها ، ولا معنى ، حتى ؟

على الرصيف ، جنب الجرانيت الجميل والرخام الناصع ، كان الخروف مربوطا بحبل ممتد من حلقة حديدية فى قاعدة خشبية مبلولة يرتفع فوقها الزير الفخار الذى اخضرّت جدرانه من الماء ، يرشح ندى الرطوبة

● النصّ الخامس من « أمواج الليالى » متتالية قصصية ، تظهر قريبا .

عليها ببطء ويسقط فى صفيحة جاز منزوعة الغطاء ومسوّاة الحوافّ ، مازالت جديدة . بعبعة الخروف ممدود الخطم نحو الماء لا يصل إليه ، ثم يصمت .

وقدة الظهر فى يوليو حامية ، والحارة الجانبية مقفرة ، الشمس تسقط عليها ، رأسية ، راسخة الوطأة .

جاءت سيدة عجوز ، قصيرة وممتلئة ، وجهها أبيض مكتوم البياض شديد الشحوب ، مغضّن وطيّب الإيحاء . والعرق يلمع تحت طَرْحتها السوداء ، وفى يدها شنطة بلاستيك تبدو ثقيلة الوزن .

وقفتْ ، تنهج قليلاً ، أما أنا على الرصيف الآخر من الحارة ، فقد تمهلت قليلاً ، أريد ألا تحس بى .

وضعتْ الشنطة بحرص على الأرض ، على مسافة آمنة من الخروف ، وأزاحت غطاء الزير المعمول من فلقتى خشب غليظ كل منهما نصف دائرة ، موصولتين بعارضة خشبية مدقوقة بمسامير كبيرة الرءوس واضحة الصدأ ، دبت الكوز الصفيح فى الزير وسمعت بقبقة الماء وكأننى أحسست برودته المنعشة .

تشق طريقها ، منفية وحدها ، فى القاهرة المتوحشة .

كان النيل ، على شارع أبو الفدا ، يبدو أسيراً منخفض الجسم بين الجسور والبنايات والمشاتل وجامع الرحمة والنور وأعمدة الكهرباء وكراسى الكازينوهات البذيئة الشكل والأتوبيسات الكبيرة والصغيرة عكرة السطوح والنوافذ والسيارات والتاكسيات التى تمرّ بلا مبالاة وأكوام أحجار البازلت المنزوعة من الأرصفة ، كائن غريب ، وخاضع ، النيل . رأس رجل وجسد امرأة بالثديين والفرج المكشوف ، غربته قديمة لا يحس بها أحد ، وانصياعه عميق . لا صلة له بالجنون الميكانيكى الكهربائى الخرسانى الذى يدوّم حواليه ، ولا بالمدينة كلها ، منف قد انقضت . ليس هذا اكتشافاً .

سور مستشفى العجوزة للتأهيل طويل وغامض ويحمل شفرة كل المستشفيات ، واقعة على حافة المرض والموت والضرب ، باستماته ، بأيد مصمِّمة ومتشبثة ، على سطحِ موج الألم .

الشارع خاو ، مازال ترابياً مدموكا بأحجار رمادية صغيرة وغير مشذبة الحواف ، بيوتٌ واطئة من دور أو دورين ، وغيطان متناثرة ومحبوسة بين البيوت ، عمارة جديدة ، عالية وحيدة قائمة بلا أنيس بين الجنائن وصفار البيوت .

نباح الكلب الضخم فى الحديقة الدقيقة الأمامية فى بيت صديقى أحمد قنديل ، ولوحاته مسطحات من الأزرق الساجى المنبسط والأخضر الشاسع الخاوى مازال يفوح منها الزيت والتربنتينا ، ومازالت الغيطان القريبة تنوس بنسيم العصارى تحت أشجار الكازورينا والجميز ، ثمار الكرنب المليئة بلحم الخضر مدورة وملمومة بالكاد ، تنام على التربة السوداء الغضرة التى تبدأ طرقات الأسفلت تشق جسدها ، الفلاّح الدهرّى عاكف على الأرض لا ينِدّ عنه صوت ، هو نفسه لم يتغير منذ أيام غيط الترعة المحمودية عندما كان يطلع لى من الخسّ الطينى الواطىء وأنا أشترى منه ، لأمىّ ، الخسّ والجرجير والكرات وسَلْق القلقاس والبقدونس لعيد الغطاس فى بيت غيط العنب الحىّ فى روحى ، منذ أيام الغيطان الباقية جافّة أو نضرة ، منذ أيام الملتزمين والأغوات والسلاطين والمحتسبين والسنتوريين وقسس آمون وإيزيس والولاة البيزنطيين والأولياء والسادة المشايخ الصوفيين هو نفسه مدكوك الجسم أصابعه الغليظة سوداء الأظافر تحس

أدنى هسيس فى رقة النبت يزرعه ويسقيه بماء روحه العنيد صِنْوى صنعتى من كدحه الذى تشط به طائرات قبرص وليبيا والسعودية والعراق جرياً وراء حته المصاغ لامراته وبيت الطوب الأحمر لعياله وجاموسته والفيديو والتليفزيون والمزاج ، على كدشة رأسه طاقية متربة وهو ينحنى باللباس العبك والفانلة القطن الرمادية كثيفة الوبرة يبدو أنها لم تغسل قط ولم تغير قط ، أين يبيت ؟ هل تطبخ له وتنام له المرأة التى تقعد على رأس شارع شاهين تفرش الفجل والبصل الأخضر على قفص جريد مغطى بخيشة مبلولة دائما ، وبجانبها مقطف الليمون البنزهير ورصة العيش البلدى ، تنادى مرة واحدة : وراور يا فجل .. » بينما الشارع فى صفار الشمس يمتد إلى آخره لا أحد فيه لا سابلة ولا سيارات ولا صريخ ابن يومين ، لمن تنادى ؟ .

بجانبها بنت شعثاء تمص إصبعها الإبهام بشراهة وعلى حجرها رضيع تلقمه ثديها الطرى .

أما الكهل على الرصيف المقابل فقد وضع أمامه على البازلت الجديد كومتين متقابلتين ومتساويتين تماما أحداهما من المجلات القديمة نصّ عمر الكواكب والمصوّر والرسالة الجديدة والهدف ، والأخرى من كتب السحر والطب وعلم الركة تذكرة داود وتعطير الانام فى تفسير المنام شمس المعارف ومنبع أصول الحكمة للبونى وتعبير الرؤيا لابن سيرين الجواهر اللماعة فى استحضار ملوك الجنّ فى الوقت والساعة جزء عمّ الرقيق وقصة الجمل والغزالة ومعجزات النبى ﷺ والأميرة حضرة الشريفة وما جرى لها فى بلاد النصارى والإسراء والمعراج لابن عباس وكذلك نزهة الجلاس فى نوادر أبى نواس وموال شفيقة ومتولى وأغانى المطرب البلدى أنور العسكرى وغزوة السيسبان باغلفتها البيضاء الحمراء الهفهافة أو ورق الكرتون مرسومة برسوم الفنانين الأرمن الذين رسموا ألف ليلة وليلة منذ تسعينات القرن الماضى والرجل أمامها جامد وساكن بلحيته البيضاء الهائشة مصفرة قليلاً عند فمه من أثر الدخان وجهه المخدد صهدته شموس السنين الصعبة الطويلة وجلابيته الصوف لم يبق من أيام عزها إلا نسيج متماسك بالكاد جالس متربعا على سجادة ناحلة صغيرة ينتظر وحده بصبر لا نهائى ، فيما يلوح ، مجىء زبائن لم أر واحداً منهم قط . اشتريت منه مجلات ومطبوعات بقرش صاغ وثلاثة تعريفة ، من قرأها ؟ من أخرجها من قبر الحروف ؟ من أعاد إليها صخب السير والمغازى وموسيقى الحكمة والأحلام العامرة ؟ .

المنفى هو قانونى ، وهو موطنى .
صمت الحروف .
مدفونة لا بعث لها .

البحر المنبسط بالليل كالحصير بلا موج لا تراه إلا عيون النجوم القصية ، وبلاطات رصيف الكورنيش عريضة الصدر بيضاء فى العتمة الصحو وسوره الحجرى المتساوق البياض . كلها صامتة .

صمت الطرق الجبلية تتعرج وتدور حول شعاب الصخور التى جمد الثلج على شعثها فبات بلوريا فى سقطته المستدقّة الأطراف يضىء صفرَ العتمة والأشجار مثقلة أغصانها الجرداء المعرّاة بأثقال من ندف الثلج تبدو خفيفة ، لا وزن لها بيضاء على سواد الخشب المغلق النسيج مسدوداً على حياته الجُوانية المحروزة والتنين القديم مسجون فى هذه الثلوج منذ ألف ألف عام بالقرب

من قمة غير محدّدة من قمم الألب هذه الخادعة القاسية التى تبدو لى وادعة ناعمة قائمة مستقيمة بين الجبل والسحاب سيوف عريضة الصفحات ولكن حادة السنان مغروسة الطعنة فهل ينفض التنين عنه أغلاله عند حلول الربيع ؟ هل يندفع ، مطلق السراح ، فى الجبل والسفوح يحرق كل شئ بناره الأكّالة الهائلة ؟ أم سوف يظل فى جبه الثلجى ألف عام أخرى ، وأخرى ، وأخرى ، حتى يصرعه الملاك بعد تمام الأيام ؟ وهل يصرعه ؟

فى مساء اليوم الثانى من آخر شهور عام ١٩٦٤ وصلتُ إلى زيورخ . كانت ندف الثلج المتطايرة تنزل بصمت ، وأنوار النيون الملونة فى قهوة الأوديين تلمع تحت سماء داكنة يشع منها نور أزرق شاحب .

بعد أن مشيت ساعة ونصف فى الشوارع الموحشة ، وحدى ، دخلت القهوة . كان الدفء عاليا وغلّابا فخلعت معطف المطر والكوفية الصوفية غامقة الزرقة والشابكا الروسية الفرو السوداء ناعمة الوبرة ، كلها ثقيلة الآن ، ولكن لم أحسّ خفة . كان الولد الأشقر والبنت الشقراء جالسين متعانقين على الكنبة الجلد العريضة ، يقبلان أحدهما الآخر قبلة طويلة لا تريد أن تنتهى . على كتفيه وعلى كتفيها جاكتة جلدية مكررة ، توأمان ، مبطنتان بفرو أسود ، مفتوحتان . تكشف جاكتها عن بلوفر أزرق سماوى ناهض بثدييها المحبوكين ، شعرها مقصوص خصله القصيرة مختلطة بشعره الطويل المتهدل على كتفيه العريضتين كأنه من شعرها هى ، نسيج ناعم واحد بنفس الشقرة الفاتحة ، يده ساقطة على كتفها لا تهتز ، تحت فرو الجاكته المزدوجة ، وذراعها تدور حول خصره بلا حركة بلا نامة جامدين تمثال واحد ثنائى الرأس ثنائى الجسد ثابتين فى غيب التلاصق الذى يحولهما إلى

حَجَر تحت نظرة « ميدوزا » ، مكنة الكابوتشينو مصقولة السطح تئز بالشهيق المفاجىء والبخار الأبيض ، ساحقة الوطء ، وحدهما فى حيزّ الكنبة الجلدية تحت نور الفلورسنت ، الواجهة الزجاجية العريضة ظهرية النظافة من الداخل مزركشة الأطراف بالثلج من الخارج كأنها بطاقة بريدية مجسمة تومض وراءهما بمصابيح السيارات المارة بسرعة ، مغلقة وغامضة ، أنوار البيوت المواجهة من وراء الستائر البيضاء فى النوافذ المفتوحة تتخايل عن خلايا دفء خاص بها ، متعدد ، ومتكرر ، ومفصول عن بعضه بعضا تمام الانفصال .

وحدهما .

وحدى .

أما الرغبات فكأنها ليست منّى .

فى هذا الغروب الطويل المثلوج كان من أحبهم بعيدين عنى جدا . أكانوا دائما بعيدين جداً ؟

المصابيح الكهربية صفراء خرساء تضىء ، بنورها المحبوس ، منفى .

قلت : معى الآن ٧١,٥ فرنك ولكن ممكن أغير ٥٠ دولار كمان . اشتريت البلوفرات وجاكتتين صوف واللعب والسوتيانات مقاس ٣٤ ب وسلك سماعة للأذن وبطاريتها ، واشتريت من دكان أنيق فى ماركت جاس ، قطعتى لانجيرى من نسيج أسود شفاف ولامع قليلاً موشاة أطرافه بحاشية دقيقة جدا من قطيفة حمراء متلوية ملفلفة ، وكانت البيّاعة لها شكل .. القوّادات ملثمة العينين بخبث العجائز اللاتى يعرفن سِكّك المرأة مع الرجال . وعندما رجعتُ إليها بعد ليلة واحدة لأعيدها وآخذ شيئا آخر ، شممتها — حيوان انثوى مدبّب حادّ

الأنف — وقالت بحسم : لا يمكن . تفوح منها رائحة المرأة والموت شمّ . شِمُّ معى .

لم أكن بحاجةٍ إلى شيء .

لم يكن أسهل من أدعو البنت الشقراء فى الأوديون إلى كأس ، وخرجنا معاً .

أولجت مفتاحها ودخلنا من باب خشبى سميك عريق النسيج وعادت فأغلقته بإحكام . تَرَكنا صخب الشارع وغناء السكارى على الرصيف وعربدة موسيقى الحانات التى تتدفق عند فتح الأبواب ، وساد فى داخل البيت سكون مبطّن وعميق ، وصعدنا سلالم رخامية مكسوّة ببساط أحمر ناحل قليلاً وَبَرته نحلت والرخام لامع على جانبى البساط .

من نافذة سداسية الأضلاع ، مزدوجة الزجاج ، تحت سقف مخروطى به عوارج غليظة من خشب أسود فيه خروم دقيقة عتيقة لامعة النظافة ، رأيت أن قامات الناس ، على الممرات السوداء بين أكوام الثلج الصغيرة على الرصيف ، والسيارات المارقة كلها ، تبدو رمادية داكنة ، تحركها ، بالية ، خيوط غير مرئية .

وكان سريرها أبيض الملاءات بارد الملمس قليلاً ، وموحشاً .

ولم يكن فى عناقنا إلا وحدة كل منا .

وكانت عيناها مكتومتين ، زرقاوين ، ومكحولتين بإطار رفيع وسطحهما زجاجى شفاف ، من وراء نظارتها المسطحة المدوّرة قديمة الطراز ، وتستنجدان .

مررت بالميادين الضيّقة المستديرة المكسوة بالثلج ، والكبارى الحديدية الصغيرة المشغولة بزخارف نباتية لامعة ، على طرف البحيرة السوداء الساكنة يسبح فيها ، على آخر العصارى ، بطٌ مدملج ملوّن الرقبة زيتىّ الريش ، والبجع الكبير الأبيض أتلع الأعناق ينسال على الماء الرصاصىُّ بكبرياء مفهومة ومبرّرة ، النوافير القديمة المنحوته صامتة جافّة ، المبانى القوطيّة بأبراجها الحادّة يثقلها الثلج ويوشيها بدانتيلا بيضاء تتساوق مع دانتيلا أحجارها العتيقة ، والسحاب الرمادىّ الصافى يُثقل السماء ولا ينهمر .

كانت المحلّات الصغيرة فى ماركت جاسى تُلقى أنوارها من الداخل على نور النهار الذى يخفت تدريجيا بشكل ملموس مجسّم ، البارات قد أخذت تمتلىء بروّادها وجوههم محمرّة فى سيماها غباوة وجفاوة ما ، يُذيبها قليلاً الشربُ والغناء ، أراهم من الواجهات الزجاجية السميكة ومعهم نسوانهم بجمالهن الصلب الصغير وملامح هندسية كأنما تأتى من « دُورَرْ » مباشرةً عَبْر القرون ، وعندما ينفتح الباب يرتفع الغناء وصخب المرح ولَغط البارات ، ثم يسدّه الباب عنى فجاة .

أَنزِلُ السلالم الضيقّة تحت مصابيح الشوارع الخافتة قديمة الطراز ، والفتيات ملفلفات بالمعاطف والكوفيّات والقبعات والقفازات ، يمشين أمامى ، بسرعة .

وحدهن .

وحدهم .

وحدى .

إرهاصات الوحشة الماثلة قبل أن يأتى زمانها .

وهل الوحشة زمان . أول أو لخير ؟

كانت هناك لمّة قليلة من الناس يتباطئون قليلاً عند شاطىء البحيرة ثم يمرون . ثمّ كلمات قليلة ، كأنما بلا مبالاة ، حادّة وخافتمعاً ، بالألمانية الخشنة المكتومة ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجاءت سيارة الإسعاف بصليبيها الأحمر العريض متساوى الأطراف على صفحتها الجانبية وعلى سقفها المنخفض . ولمحت على الرصيف ، بين الأحذية الغليظة نظارةً مدوّرة وسليمة الزجاج ، بسلك نحاسى رفيع . ونزلوا من الإسعاف بسرعة وكفاءة وصَحْو ، رفعوها من الرصيف الثلجىّ ، ووضعوها على النقالة ، وعندما كانوا يدُخلونها ، بنعومة وسلاسة ، من الباب الخلفىّ للسيارة المستطيلة البيضاء رأيت أن عينيها زجاجيّتان مفتوحتان تائهتان فى ثباتهما الأخير ، زرقاوان حتى الشفافية .

هل جاءت النجدة ؟

أما البجعة السوداء الشامخة ، الوحيدة ، فقد كانت تنساب على ماء البحيرة ، بلا اهتمام بشىء ، ولا بأحد .

أما الوَحشة فهى مُجافاة الروح لحضور الحبيب ، على لوعة الشوق ، ونَأْىِ المَزَار .

الوحشة عُكارة الباطِن الفوّار المكبوت ، واتصال الهواجس .

مِزَقُ الوحشة على ورق قد اصفرّ بمرور السنين ، بخطٍّ دقيق قاتم ، عنيد أمام الدُثُور .

التماثيل الرخامية السُود لملائكة زيوريخ ، وملائكة الشاطْبِى البيض ، تحلّق معا جامدة الأجنحة فى فضاء الروح .

عندما ذهبت لأفاوض عمّ مْسَيحة على الأرض ، كان يمدّ ساقه المتورمة إلى جانب وَهَج الدفء من منقدة فخّار متقّدة بالفحم الصافى باهت الحمرة فى نهار الشتاء ، كان الهواء يهبّ علينا من البحر برائحة الملح واليود ورائحة أخرى غريبة فيها بلل الأرض وعطنها الخاص ، الهواء يلعب بألسنة غير متساوية من النار تتلوّى وتختفى وتميل صاعدة من جمرات مدوّرة طابت واحمرّت بين حبآت فحم سوداء مصمته ، وكان يجلس على كرسى ألومنيوم يشبه كراسى البحر ، على باب مسقوفة سمعت منها زياط أولاد ووشيش وابور الجاز وشممت رائحة القلقاس الذى يستوى على النار ، وتذكرت أن اليوم عيد الغطاس ، وكانت بنته الكبيرة تقعى على الأرض تحته وتقرأ له « الأهرام » ولم يكن فى الجبانة كلها احد فى هذا البرد ، طرق ترابية متقاطعة متهدمة تصعد قليلا وتنحدر إلى غير مدى فيما يبدو ، وأكوام من الأحجار ومدافن قديمة ساقطة الجدران ومتهاوية الأبواب الحديدية المعوجة التى لم تفتح من سنين ، وحرشات جافة من الصبار الشائب المصفر مدبب الأطراف ومفلطح الورق ومكوم على عظامه النباتية الصلبة . وطلب منى ثلاثة واتفقنا فى الآخر على ألف دولار دفعت له نصفها نقداً فى الموقع ووقعت على استمارة وقال إننى سأتسلمها جاهزة مبطنة بالأسمنت وأرضيتها مدهونة بالقار جاهزة مجهزة من كله ولها غطاء حديدى وقفل أعطيك مفتاحه وسننقل إليها الرفات فى أى وقت بحضور أبونا ويصلى عليها وقال لى أن أقابل سيدنا ، ولما استفسرته بنظرة ، قال بنفاذ صبر وبصوته الجهير الملىء بالبلغم الذى كان له حضور بذىء وسط الموتى الأنبا الكسندروس وكيل البطرخانة يا سيدنا البيه وقل له إنها ماتت من أكثر من سنة لأنه غير مسموح لنا أن ننقل أحداً إلا بعد مرور سنة على الأقلّ ، أنت عارف طبعا ، حتى تنظف العظام وكلّه ، وقل له إن هناك حتة أرض خالية وجاهزة بعد إذن سيدنا وقال قل له إنك ستتبرع للكنيسة بألف على الأقل أو كما تريد ، أصل التربة ببلاش لكن الأعمال الخيرية إنت وما يخرج من ذمتك ، إذا أنت جاهز ادفع له فى الخزنة طبعا وخذ الإيصال . وخرجت مع بنته الكبيرة التى يبدو أنها خبيرة

بالإجراءات وأخذنا تاكسى وذهبنا للبطرخانه وانتظرنا طويلاً فى ممر مبلط امام باب الكنيسة المرتفع المقفل تلفحنا هبات باردة ولما جاء سيدنا يخب مسرعا قليلا فى فراجيته السوداء وعمامته السوداء الخاصة برتبته لم

ينظر إلينا ودخل إليه ثلاثة أربعة كانوا منتظرين ولما دخلت — وحدى — كانت غرفة مكتبه واسعة أرضها مكسوة بسجاد ثمين عريق الشكل، مسدلة الستائر الكثيفة على النوافذ ومنيرة بنجفة كبيرة وفيها كراسى فوتى جلدية داكنة وعلى مكتبه أباجورة ضخمة سيئة الذوق وكان سيدنا أيضا نافد الصبر وفاهما كل شىء وقال بجفاء ووضوح دفعت كام لمسيحة فكذبت عليه — كما أوصانى مسيحة — وقلت له لا شىء ولكنى جاهز الآن للتبرع إلى آخره إلى آخره فقال عارفا وكأنه متواطىء : ألفين مش كده ؟ ولم ينتظر ردا وقال بصوته المليء بالسلطة والحكم : هات الطلب يا سيدى ورح أدفع فى الخزنة وعندما عدنا بالطلب موقعا مختوما خالصا جاء إلىّ مسيحة يعرج على عصاه، وسار معى بجلابيته الصوف والبالطو الغالى، كَرِشًا بَطِنا لحيما يتدفق بالحيوية كأنه يستمدها من الميتين أنفسهم وتذكرت أبا العلاء خفف الوطء قال وهل ابتسمت فى سرى ؟ وخيل إلى أننى رأيت العظام ناتئة الأطراف فعلا من بين أنقاض مكومة عالية فى الطرقات الموحشة ونظرت إلى مسيحة فقال دون أن تطرف له عين ربنا يسهل ونسوى الحتت المكسرة كله بأمره ونحن نقطع الطرق الترابية، مبلولة وموحلة فى مواضع من أثر مطرة الغطاس أمس وأول أمس حتى وصلنا إلى القبر الذى سوف أوى إليه — إذا كنت، حتى، حسن الحظ — بجانب أمى وقلت له والرخام فقال بسيطة اكتب لى ما تريد على ورقة وكله بحسابه الرخام

ينقشه آخر تمام ربنا بقى يدى لك طولة العمر يا سيدنا البيه.

شوارع عامرة بوجود آخر ثقيل، وخاوية، شوارع نهاية المنفى.

يحيط بها سور مرتفع وتظللها أشجار كثة وحوشية ونهمة الشكل.

وفى طريقى إلى الكافيه ليتريز مررت بالنهر بين الكنائس القديمة وكان بياض الثلج كأنه ينتظر بلا انتهاء، فى الليل، على الكبارى المنحوتة بالتماثيل البرونز، وبين اللوحات العريقة. وقلت : هل مرجوبس من هنا فى طريقه للقهوة ؟ وعندما جلست فى الدفء أمام النافذة أكل بيطء قطعة جاتوه «ألف ورقة»، قلت : وهل أطل من هذه النافذة ؟ وقلت : ألم تشف من طقوس الأوهام الصبيانية من أيام محرم بك إذ كنت تطوف بكعبة رثة مبنية من محبات واهية وتقول : «وداعا .. وداعا .. لن انسى أبداً ها أنت قد نسيت وكم سوف تنسى قبل أن يحل النسيان الكامل. وكانت الفتيات فى القهوة الأنيقة الدافئة يلبسْن أحذية طويلة شريرة الشكل وبنطلونات محزقة تحدد أردا فهن المدورة الضيقة وبطونهن المخسوفة، غلاميات كأنهن أولاد فعلاً، وجسومهن غارقة فى الفرو الكثيف يدخلن به ثم يخلعنه عن قامات مشدودة النهود، وكئوس الكونياك الواسعة العريضة مع القهوة السوداء ورجالهن غفل لا حضور لهم ووقع اللهجة الألمانية المثقفة حاد ولكن له موسيقية تعصر قلبى فجأة بلا سبب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سكك الألم ، مهما ظننت أنها مؤجلة قليلاً ، منتظرة . ولا يقطعها المرء إلا وحيداً .

وتحت الثلج شوارع البازلت المتحدرة وواجهات الدكاكين الزجاجية المحلاة بأشجار وزينات التريسماس خضراءداكنة وحمراء حبيبيةكأن دورانها الدقيق يحمل سما عذبا ، وفى الواجهات أنوار وتحف ثمينة وكراكيب الهدايا الأنيقة ولوحات مرسومة بالحبر الشينى على أرضيات بيضاء فى إطارات غالية الخشب وأنواع من الشمع السميك الأحمر والملون والنقوش عليه صور العذراء والمسيح ويوسف النجار جنب الساعات والجواهر والحلى والضراء وكل سلع البذخ وبضاعة الاغواء بالشراء .

الترام الفعال تاريخى الشكل والأزقة الضيقة الحميمة والأشجار السوداء والشجيرات داكنة الخضرة فى الميادين غريبة وطاردة والأعرابى المضروب بسيارة فى طريق الدخيلة ، كومة من الخرق والعظام المهيضة ، متهدلة وصغيرة ، حزمة قليلة مخططة صفراء فى الفجر الشاحب ، مرميا به على الرمل على حافة الأسفلت ، منفصل تمام الانفصال وحائط أصم عال ومصمت فى عمارة سامقة تعلو البيوت بعيداً فوق ، نخلة مفروشة الشعر الا.. بد الخشن جذعها الخشب مجزوز الدوائر جارح تستند إلى إعلان أخرس فى صخب ألوان ميكانيكية

لا تنفجر أبداً ، ولا تفصح ، أعمدة النور فى الظهر بأذرعتها الطويلة النحيلة فوق الشارع ممدودة تستغيث أو تبارك والناس تتقاطع مسالكهم تحت الأذرع موقدة الأيدى والسيارات صغيرة مسرعة أنانية ، وجرس كنيسة العذراء فى الزمالك أو فى محرم بك يجلجل لا أكاد أسمعه صباح الجمعة فى سماء خريفية أفريقية أو إسكندرانية دفؤها وسحابها الأبيض الخفيف ينزلق فى عالمه الشفاف ما شأنه بنا ؟ ويهتز الشجر الطويل القائم كأعمدة نباتية صاعدة بندائها الدائم تكللها تيجان اللوتس الجرانيت للأشجار ، وللأعمدة ، قوة حيوانية . وموسيقى شوبيرت تنسال برومانسيتها التى سئمتها من نافذة مواربة فى حائط مسدود المساء تنزل إلى ، ثعابين مسطَّحة قديمة منزوعة السم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الوحشة فهى نزول التوجس فى دخيلتى وجفول القلب أمام مثولك .

مع ازدحامه بهواك .

تأمـــلات
فى عالم يحيى الطاهر عبد الله

تكاد الرؤية الشاملة لعالم « يحيى الطاهر عبد الله » تكتمل بفضل الدراسات والتحليلات العديدة والمتنوعة التى قام بها بعض كبار دارسينا ونقادنا ، وبخاصة الدراسة العميقة القيمة الشاملة التى قام بها الاستاذ « حسين حمودة » لهذا العالم فى تفاصيله الدقيقة ، وفى رؤيته الجوهرية العامة . (١) .

ومع هذا تبقى ، وستبقى دائما ، بعض الأسئلة الإشكالية حول هذا العالم البالغ الغنى والخصوبة والعمق وتكاد تدور أبرز هذه الأسئلة الإشكالية حول ثلاث قضايا رئيسية نتبينها فى كتابات بعض الدارسين والنقاد :

القضية الأولى تتعلق بمدى انتساب قصص « يحيى الطاهر عبد الله إلى « البنية القصصية » ، وذلك بسبب غلبة « الطابع الشعرى » عليها ، وخاصة فى قصصه الأخيرة .

القضية الثانية تتعلق بهذا الطابع الصعيدى المحلى لهذه القصص بعناصرها وأجوائها ورموزها ، أو على أكثر تقدير بثنائيتها المتراوحة والمتعارضة ، بين القرية الصعيدية والمدينة الكبيرة .

القضية الثالثة ، هى الطغيان القَدرى والدائرة المغلقة على أحداث هذه القصص مما يسبغ على عالمها طابعا مأساويا متشائما .

ولنعرض لهذه القضايا الثلاث ببعض التفصيل .

(١) نص ادبى بين القصة والقصيدة :

الحق ، أننى اكاد اقرأ « يحيى الطاهر عبد الله شاعراً اكثر مما أقرؤه قصّاصا . بل اكاد أعدّه واحداً من ثالوث شعرى متقارب الملامح والسمات الفنية ، يتألف منه ومن « عبد الرحمن الأبنودى » ، « وأمل دنقل » ، وهى ملامح وسمات قد ترجع إلى أصولهم وظروف حياتهم الصعيدية

المشتركة ، وإلى سنّهم وخبرتهم المتقاربة ولكنها فو ق هذا كله . ملامح وسمات فنية ، وأقول فلسفية كذلك . ففي نصوصهم الأدبية — على اختلاف انماطها وأساليبها التعبيرية — نجد الصور الملموسة البارزة الناتئة والغائرة ، الحادة التقاطيع ، الصريحة الدلالة ، بل القاطعة فى أغلب الأحيان ، لا فى بنيتها التعبيرية فحسب ، بل فى رؤيتها الاجتماعية الطبقية كذلك ، فضلا عن ارتباط هذه الصور بمختلف أساليب تراثنا الدينى ، وتراثنا الأدبى الفصيح والشعبى على السواء ، وانتظامها فى أغلب الأحيان فى نسيج بنية حكائية .

إن « يحيى الطاهر عبد الله » شاعر ، على الأقل بالمعنى الشعبى ، سواء كان حاكيا للسير الشعبية فى الصورة التقليدية التى نعْرفها ، أو مبدعا لها . على أنه فى الحقيقة شاعر فى رؤيته المكثفة للخبرات الإنسانية وتعبيره عنها فى مختلف نصوصه الأدبية ، على تنوع أساليبها ، وهو شاعر بلغته التى تجمع بين الإشارة والحلم ، بين الوصف والترميز ، بين التقرير والإيحاء ، بين التحديد الجزئى والرؤية الشاملة ، بين الواقع والأسطورة ، بين الواقعى والشطح إلى ما فوق الواقعى وهو شاعر فى بنية العديد من نصوصه الأدبية التى يغلب عليها طابع التكرار النغمى للعبارات ، والتقطيع والانتقالات لا البنية الطولية ، مكانا وزمانا ، شأن طابع أغلبية الأبنية القصصية وخاصة التقليدية منها . وهو شاعر فى النهاية بهذا الرفيف العذب من التعاطف العميق مع محنة الإنسان ، وكشفه لكنوز إنسانيته الدفينة .

قد نتبين هذه البنية الشعرية بشكل مكثف جهير فى كتاباته الأخيرة ، وخاصة فى مجموعته « الرقصة المباحة »[٢] إلا أننا يمكن أن نتابع هذه البنية الشعرية فى تطورها منذ كتاباته الأولى . ولهذا لكاد أقول : إن نصّه الأدبى فى مجمله هو رحلة تعبيرية من البنية الوصفية الحديثة الممتزجة بالتعبيرية الشعرية ، لا كنز صيع جمالى ، وإنما كجزء حميم من البنية العامة ، إلى البنية الحكائية التى تقترب من الأساليب المختلفة فى تراثنا الشعبى من مقامات وسير شعبية ، وأمثال وحكم شعبية ، وتعابير مستلهمة من القرآن والتوراة ، إلى البنية شبه المسرحية التى تقوم على الحوارات والمونولوجات الباطنية أو الجانبية التى تكاد تذكرنا احيانا بـالحوارات والمونولوجات فى بعض مسرحيات « برشت » (وبوجه خاص مسرحية : القاعدة والاستثناء) ، إلى بنية التعابير البسيطة التلقائية الساذجة فى مظهرها التى نجدها فى بعض الروايات الغربية الحديثة مثل « تورتيلّافلات » « لشتاينبك »[٣] ، وبعض قصص امريكا اللاتينية ، إلى البنية التجسيدية للأحداث والمشاعر والهواجس والمعانى والقيم تجسيدا حيا فى حضور آنى خروجا بهذا عن بنية الوصف المحايد من بعيد ، إلى البنية الشعرية شبه الخالصة وخاصة فى مجموعته الأخيرة « الرقصة المباحة » كما سبق أن ذكرنا ، والتى تكاد تبلغ فى بعض حواراتها الإيحائية الكامنة مبلغ الرفيف الرومانطيقى الرمزى الرقيق الذى تثيره فى النفس أشعار « مينزلنك » .

ولقد مسّت هذه الرحلة فى صعودها الشعرى بعض حكاياته ، وقصصه ، فنجده — مثلا — يعيد كتابة قصته « المعطف[٤] الجلدى » التى تنتسب إلى مجموعته الأولى « ثلاث شجيرات كبيرة تثمر برتقالا » ، فتصبح هى نفسها قصة « أنشودة الطراد والمطر »[٢٥] فى مجموعة « أنا وهى وزهور العالم » بعد أن تخلصت من العديد من تفاصيلها الحديثة وعلاقاتها المتنوعة ، فيختفى المعطف الجلدى ، ويختفى الصاحب الذى يذهب إليه المطارد فى

القصة للاختفاء عنده ، وتبرز فى النهاية هذه الشخصية المطاردة منفردة بذاتها .

[ها — انا — ذا] مؤكدةً لذاتها فى منحدر حيث ينتهى الزمان والمكان ، اى فى عزلة عن مختلف العلاقات الاجتماعية السائدة المتسلّطة .

إن هذه القصة الأخيرة « أنشودة الطراد والمطر » ليست قصة أخرى مكتوبة على منوال قصة « المعطف الجلدى » كما يقول بعض النقاد ، بل إنها فى الحقيقة « تنسخ » المعطف الجلدى » وتلغيها ببنيتها المكثفة الجديدة .

ونستطيع ان نؤكد الأمر نفسه بالنسبة لقصتى « الشهر السادس من العام الثالث » (٣٦) و « والموت » فى ثلاث لوحات (٢٧) ، فى مجموعة « الدف والصندوق » فهاتان القصتان لم تصبحا مجرد الجزء الأول من قصة « الطوق والإسورة » كما يشير الهامش فى « الكتابات الكاملة » ولم يتم مجرد تغييرات لغوية فيهما كما يقول بعض النقاد بدمجهما فى « الدف والصندوق » بل حدثت فيهما العديد من التغييرات البنيوية التى تمسّ بعض الكلمات والتعابير ، وترتفع إلى إضافة وحذف فقرات كبيرة كاملة منهما ، إلى تغيير بعض الأحداث مما أسهم فى إرهاف وتعميق وتكثيف بنيتها التعبيرية الشعرية داخل البنية العامة لرواية « الطوق والإسورة » .

على اننا نتبين هذه البنية الشعرية المكثفة التى تكاد تقترب من التعابير السيريالية فى بعض كتاباته الأولى فى مجموعة « ثلاث شجرات » ، وبوجه خاص فى قصة « الكابوس الأسود » وهى القصة الثانية مباشرة فى هذه المجموعة المبكرة . فى هذه القصة تتقدم الشخصية الوحيدة المتوحدة نحو بيوت العزبة فتتخيل هذه البيوت فى كتلتها السوداء كأنما هى « طائر الرخ » الأسطورى راقدا فوق بيضته ذات الحجم الخرافى كأكبر ما تكون مدن العصر ، تلك القشرة السميكة الصلبة الملساء اللامعة تحت الشمس ، تتكسر عليها حراب عتاة الرّماة ، تختفى تحتها طبقة ليفية من وبر الجمال ، وشعر النساء ، المتوحشات ، وصوف الخراف البرية ، وفراء أرانب الجبل ، وأمعاء التماسيح والقنافذ ، ثم جوف عميق تسبح فيه أسماك كبيرة وصغيرة وعقارب وأجساد عارية تلتف حولها الحيات . أنهار جارية بدم النفاس والولادة ، وليالى الطهور والزفاف : تشق الدروب الغارقة فى العتمة ومواء القطط ونبح الكلاب ، وعواء الذئاب ، وهديل الحمام والآه والآى ونقيق الضفدع ونعيق البوم .. خمور مسكوبة ولعاب وبصاق وبول وقىء .. وأشجار صبّار تتدلى منها غربان ميتة وخنازير نافقة . واجساد لرجال ونساء وأطفال معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النورانية السحب : تنفث من مسامها الأبيض الرمادى والأسود الترابى المغبر على الرحم الكبير الفاغر ينز بالدم والقيح والصديد ، وترعى دلخله الديدان وتحوم حوله الغربان ناهشة ناعقة وتقطر منه مياه الحموم وتضربه الريح «المتاثة والشمس الضواء ... ريح تصفر وأجراس أديرة وكنائس تدق وتعلو أصوات المؤذنين والديكة فوق أنّات الجرحى تحت الأنقاض والمرضى داخل الأنفاق وبطن المناجم وحركة الأرغفة تستوى فى الفرن الساخن ... والجرار تكسّرت عن الخمور والعسل والحليب ممزوجا بدم الأسرى : تتكسر أجسادهم تحت حوافر الجياد .. وفم طفل يمتص ثدى حاضن : يحيط به ذباب البقر والحمير الوحشى اللاسع الطنّان ... صفّق السلاسل بسيقان الخيول وكرات الحديد .. والسياط فوق ظهور العبيد : ثشان تشان ... فى مارش الجناز الأبدى تعزفه فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عذراً لطول هذا النص ، فسوف نستفيد منه كذلك فى الفقرة الثانية . فى هذا النص لا نقرأ مجرد صورة كابوسية فوق واقعية كما يقول بعض النقاد ، بل نكاد نقرأ تصويرا تعبيريا سيرياليا مكثفاً لوقائع وحقائق عصرنا كله فى الرؤية الفنية والفلسفية ليحيى الطاهر عبد الله . وسوف نجد كذلك هذا التصوير التعبيرى الشعرى المكثف الذى يرتفع إلى مستوى رفيع من الغنائية الرقيقة المتأثرة باللغة النورانية فى هذه المجموعة نفسها فى قصة « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » . تسأل الطفلة الفلسطينية أمها عن سر غياب أبيها « هناك » حيث يسيطر الأغراب الإسرائيليون :

— أين هو ياماما ... لقد تأخر .. لقد غاب كثيرا ياماما .

— هناك [وأشارت بيدها إلى الأسلاك]

— هناك هذه المرة كانت الطفلة تكرر لنفسها وتؤكد .

— لماذا هو هناك « لأن الغرباء هناك .. لأنهم من هناك يجب أن يخرجوا ليحضر هو إلى هنا ويأخذنا إلى هناك .

وتقول الأم فى موضع آخر : « ثم يارب بغضبك ارتفع على سخط مضايقى وانتبه لى . تقدمه .. اصرعه .. نج نفسى من الشرير . من ينزل مسكنك .. من يسكن جبل قدسك .. واقض لى كحقى بيتهج قلبى وأغنى (...) الحق طاهر والفجر نقى كحقى كيافا .. وكذا القلب منا طاهر والحق والعدل نحن .»[١٢] .

ونجد هذا النسيج التعبيرى الشعرى فى قصة « أنا وهى وزهور العالم » ، وخاصة فى القصة المسماة بهذا الاسم ، سنجدها فى الجدل العميق للعلاقة بين الزهرة السوداء والزهرة البيضاء بين الخريف والربيع ، بين الموت والحياة[١٣] . هذا النسيج الشعرى كثافة ورهافة فى بعض قصص مجموعة « الرقص المباحة » ، كما سبق أن ذكرنا وخاصة فيما يمكن تسميته بالقصائد القصصية القصيرة : « الجوع » ، « البكاء » ، « الضحك » ، « الخوف » ، و« الموت » ، و« إلى سنوحى » ، و « فى الحلم يعشق الموتى » و« الرسول » ، وغيرها نقرأ هذه الفقرة من المقطع المعنون « الحلم يعشق الموتى » ، وهو أجدر أن يكون معنونا بعنوان المقطع السابق « إلى سنوحى » وإن كان المقطعان يشكلان فى الواقع قصيدة قصصية واحدة :

— طائرة العدو تطير ، وتكرهنى ، دمرت بيتى بقنبلة ودمرت قلبى بقنبلة ودمرت قلب محبوبتى بقنبلة — وكنت قد سمعت الصوت

....

....

بيدى (صنعتها) زرقاء من ورق ، لكنها تطير صنعتها طائرتى أنا ، الملاح الماهر صانع الصندوق والقارب ، الروح الحية الهائمة بغير ظل ، عدوى أرميه بقنبلة ، والعاشق والعاشقة أرميهما بوردتين . « لا تفلت الخيط » أنت من صلبى « لاتفلت الخيط » .

على أن هذا الطابع الشعرى الغنائى لا نجده فى بنية التعبير فحسب ، بل نجده كذلك فى هذا التداخل الحميم بين الانسان والأشياء والطبيعة والحيوانات فى الكثير من القصص ، ويبلغ هذا التداخل حدّ أنسنة الأشياء والطبيعة والحيوانات وإن كنا سنجد فى المقابل أحداثا وصورا يتحقق فيها تشيىء الإنسان نفسه ، كما سنعرض لذلك فى الفقرة الثانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن عالم الطبيعة عند « يحيى الطاهر عبد الله » عالم مُؤنَّس . وما أكثر الأمثلة :

« واجهه برد المكان المنخفض بأسنان مدببة ، واستقام لعينيه كائن العراء الخرافى : وقد غطاه قوس الأفق الرمادى بعمامة خلت من الأقمار والنجوم » (١٥)

« الشمس أنثى شابة نضرة » (١٦)

« السماء تبدو جوفاء ولها وجه مجدور » (١٧)

« الأرض مجدورة » (١٨)

— ظلت الثمرة تطل على مريم بعناد » (١٩)

— احتفظت الضفادع بحقها فى التمرد » (٢٠)

— «رفع الفأس وصرخت الشجرة » (١٢)

« صرخت الحصاة : « العدوة » (...) وزفر الجبل ووضع كفه الغليظة على صدره حتى لا ينشق إلى نصفين » (٢٢)

« هكذا صرخت المعمرة (الشجرة) التى خبرت ريح الأزمنة ومالت ، ولمت جريدها المجدول تحمى ثمرها الطيب (...) وصرخت وياجذورى انت ياجذورى كونى فى الأرض لوتادا ... وتثبتى للريح ... تثبتى للريح » (٢٣)

وإلى جانب أنْسنة الطبيعة والحيوان ، نجد كذلك التجسيد الحسّى للمعنويات والمشاعر والأساطير . فهكذا يعبر إحدى شخصيات قصة « إلى الشاطىء) الآخر عن حبّه : « وشققت صدرى من البيوت المهدمة المحترقة ، وانتزعت قلبى وهو ينتفض المسكين فى كفى صغيرا ، وأسلمته له ورأها منقوشة بالإبر »(٢٤)

وهكذا يصف النوم العصّى فى قصة الوارث : « كنت أحاور النوم كعادتى وكان ينزلق بمساعدة شعره الحريرى الناعم ، ولكننى كنت ألمس شعر بطنه الخشن » (٢٥) وفى أكثر من قصة يواجهنا الموت مجسّدا مشخَّصا سواء فى كتلة سوداء ، أو فى شخص أرامل ثلاث يتَّشحن بالسواد ، أو كأثر لجناحيه فى التراب أو فى صوت الباب ينغلق عند خروجه : « سقط الظل ثقيلا على الفناء فجأة . خمّن الشيخ فاضل بعلمه أن ملاك الموت قد حضر . وقالت حزينة المجربة : نعم هو ملاك الموت . (...) أغمضت عيونها [فهيمة] مثل أمها والشيخ الفاضل ، لتحمى عينها من التراب المهتاج من ضرب الجناحين الكبيرين وسمعت مثل أمها والشيخ الفاضل صوت الشهقة العالية وصوت الباب الذى انغلق » (٢٦)

على أن هذا الطابع الشعرى قد تفجره أحيانا بعض قصصه بما تثيره فى القارىء من إحساس بانية ما يحدث ، بحضوره وتحققه المباشر الحسّى أثناء حكايته . فهناك تفقد القصة زمنيتها كحدث فى الماضى ، وتصبح زمنيتها هى زمنية قراءتها نفسها ، زمنية معايشتها . فهى ليست حدثا محكيا وقع ، بل هى حدث يقع الآن ، وأنت تقرؤه ، أو فى الحقيقة وأنت تسمعه وتراه رغم أنك تقرؤه ، وتكاد تشارك فى حضور لوحته الحية : **وقت طويل واحمد بانتظار الاوتوبيس١٤! (...) يجاهد احمد جهاد المؤمن وتمكن من كرسى وقعد احمد . وما زال احمد قاعدا . (...) ها هو يفكر فى الله مالك السموات السبع » (٢٧) . وهاهى وجوه الخدعة تتكشف امامنا ، وها انا اراها كشمس الظهيرة » (٢٨) . اعرف انها تمر على القهر كل يوم احد (..) لم تمر (...) أيتها الكارهة : احبك . الآن : لا احبك . (...) ياايها العالم — انت شاهدى .. انا الذى احبها. رغم السنوات : اليوم الأحد . (٢٩) مع هذه القصة نحن فى انتظار دائم رغم السنوات . انتظار نستشعره آنيا وليس مجرد حكاية**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نستمع إليها أو نقرؤها .

ولاشك أن هذا الطابع الشعرى للقصص يبرز بوجه خاص فى القصص التى يغلب عليها أو التى تتشكل بالتقطيع لبنيتها فى فقرات تقصر أو تطول ، ويتم الفصل بينها بالأرقام أو بالحروف الأبجدية ، أو بالجمع بينهما ، أو بعناوين فرعية . ويفضى هذا التقطيع — فى كثير من الأحيان — إلى الانفصال المكانى والزمانى فى مجرى الحدث ، وانعدام التراكم الطولى والمنطق السببى المباشر فى الحدث نفسه . إلا أنه يحقق فى الوقت نفسه وبالتقطع والانفصال والانتقالات المفاجئة غير المتوقعة اتصالا شبكيا أفقيا عريضا بين عناصر القصة ومعطياتها مما يوسع من رقعة المكانية والزمنية والتأملية فيها ، فضلا عن تعميق طابعها الدرامى وإيحائها الشعرى .

ولعل قصة « الفلسطينى » (٣٠) أن تكون نموذجا بارزا على هذا التركيز والتكثيف الدرامى والشعرى الناجم عن التقطيع البنائى ، ولكن ما أكثر النماذج الأخرى المشابهة فى قصص « يحيى الطاهر عبد الله » .

ويلعب الراوى أو الحاكى فى كثير من القصص دورا كبيرا فى تعميق هذا الطابع الشعرى الحميم . إن الراوى أو الحاكى فى الكثير من هذه القصص ليس السّارد المحايد للأحداث ، بل هو فى كثير من الأحيان فى مقدمة المسرح أو فى قلبه ، يعلق ويتدخل ويحرك ويتحرك ، ويصنع المسافات أو يزيلها ، ويكاد يقوم أحيانا بدور الجوقة فى المسرح اليونانى القديم على أنه فى بعض القصص مثل : « حكايات للأمير حتى ينام » (٣١) « والحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » (٣٢) و« تصاوير من الماء والتراب والشمس » (٣٣) يكون الشخصية الرئيسية التى تمثل دور الراوية الحكّاء فى السير الشعبية الذى يجمع بين الحكى والتأثير الدرامى والتعليق القيمى بحكمه وسخرايته ومفارقاته ، ويعطى للحكاية طابعا آنيا حاضرا يندمج فيه السامع — القارىء .

على أن الطابع الشعرى المكثف نجده فى توجه خاص فى أواخر نصوصه ، وخاصة فى مجموعة « الرقصة المباحة » كما سبق أن ذكرنا ، وإن كنا نجده متغلغلا بشكل أو بآخر ، بمستوى أو بآخر فى مختلف نصوصه منذ بداياته الأولى ونستطيع فى الواقع أن نميّز بين ثلاثة أنماط تعبيرية فى عالم « يحيى الطاهر عبد الله » رغم ما بينها من تداخل :

النمط الأول وهو الذى ما يزال يتحرك عبر أحداث وتفاصيل واقعية دقيقة ، بلغة يغلب عليها الطابع الوصفى السردى . وتعبر عن هذا النمط « مجموعة ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » ومجموعة « الدفّ والصندوق » ومجموعة « الطوق والإسورة » وإن غلبت الغنائية الشعرية على بعض فقراتها وقصصها .

أما النمط الثانى فهو الذى يمكن أن نطلق عليه اسم النمط الاحتفالى أو الكرنفالى مستفيدين فى هذا بالتحديد الذى حدده الاستاذ « حسين حمودة » (٣٤) لهذا النمط مستخدماً المصطلح الذى طبقه الناقد السوفيتى « باختين » فى وصف الحياة الكرنفالية فى العصور الوسطى وانتقالها إلى بعض التعابير الأدبية الحديثة فى دراسته لأدب « دوستيوفسكى » وهذا النمط هو الذى يطغى عليه طابع السير والحكايات الشعبية ، وإن كانت له خصوصيته التى تميزه فى كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » . وهذا « النمط الاحتفالى » لا يخلو كذلك من رفيف شعرى فى كثير من مقطوعاته . ويتمثل هذا النمط فى مجموعة « الحقائق القديمة » صالحة لإثارة الدهشة » ومجموعة « تصاوير من التراب والماء والشمس » . وهما فى الحقيقة مجموعة واحدة من حيث بنيتها التعبيرية ،

ومن حيث الشخصية الأساسية التى تتحرك بها الأحداث وتحركها وهى شخصية إسكافى المودة ، ويضاف إلى هذه المجموعة مجموعة « حكايات للأمير حتى ينام » و« حكاية على لسان كلب » . وتتميز هذه الكتابات الاحتفالية بطابع السخرية والنقد الأسود ، ورفض القيود والقيم الرسمية السائدة والتمرد عليها بالحيلة والمكر والفهلوة والعربدة وممارسة المحرمات والاستعانة بالخرافات والغرائبيات والأحلام إلى غير ذلك وهى لا تخضع فى بنيتها بشكل محدد ، بل هى مفتوحة على إمكانيات شتى . ورغم الطابع الاحتفالى الغالب على هذه المجاميع القصصية فإنها لا تخلو كذلك فى العديد من قصصها ومواقفها وفقراتها من تركيز وتكثيف شعرى .

أما النمط الثالث فهو النمط الذى يغلب عليه الطابع الشعرى الغنائى شبه الخالص . ونستطيع أن نتبينه فى مجموعة « أنا وهى وزهور العالم » ومجموعة « الرقصة المباحة » ، وبخاصة هذه المجموعة الأخيرة « على أننا سنجد فى هاتين المجموعتين قصصا تنتسب إلى النمطين السابقين .

ويمكن القول بأن هذه الأنماط الثلاثة تكاد تشكل منحنى التطور التعبيرى فى أدب « يحيى الطاهر عبد الله » من السرد الخارجى (نسبيا) إلى التعبير الاحتفالى ، إلى التكثيف الشعرى ، على أن هذا التكثيف الشعرى كان هاجسا فى إبداعه القصصى منذ البداية . كما سبق أن ذكرنا ، ممايدفعنى إلى أن أغلّب « يحيى الطاهر عبد الله » القصاص . ولهذا لست أعتقد أن هذا الاتجاه الشعرى الغنائى الغالب على قصصه الأخيرة وخاصة فى مجموعة « الرقصة المباحة » هو تعبير عن هاجس أخير ، هو هاجس الموت فضلا عما يتضمنه من نكوص حضارى ، كما يذهب إلى ذلك الاستاذ « حسين حمودة » فى تحليله وتفسيره [٣٥] للطابع الشعرى الغنائى الغالب فى بعض المقطوعات القصصية الأخيرة لهذه المجموعة . حقا ، إننا نجد فى هذه المقطوعات القصيرة « الجوع » ، « البكاء » ، « الضحك » ، « الخوف » ، « الموت » ، « إشكال » ، « الرسول » وغيرها خروجا وتعاليا على العناصر الحدّثيّة والتضاريس المكانية والزمانية ، وإيغالا فى التجريد الغنائى ، بل نجد احتفالا وتركيزا على الغرائز والحاجات والحقائق الإنسانية البدائية الأولى . على أننا لا نستطيع ، تأسيسا على ذلك ، أن نحكم بأنه نكوص حضارى وغلبة لهاجس الموت فى كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » الأخيرة . فما فى هذه المقطوعات من رفض لمظاهر الحضارة ، ومن عودة إلى الحقائق البدائية الأولى هو رفض لبعض صور الحضارة التى تعبّر عن الاستغلال والقهر والاستعباد ، أكثر مما تعبر عن نكوص عن الحضارة نفسها . وليست الإشارة إلى الموت إلا إشارة رمزية ـ فى تقديرى ـ إلى هذا الجانب من الاستغلال والقهر والاستبداد الذى تمثله هذه الحضارة . فالموت فى قصة « الموت » [٣٦] هو صورة رمزية للسيد ولم يكن موت العبديْن فى هذه القصة إلا بالخديعة التى هى ثمرة جوعهما وتطلعهما إلى أخذ السمكة الكبيرة من المياه الحلوة ، فضلا عن خضوعهما واستسلامهما لعبوديتهما للسيد . إنه إذن موت اجتماعى ، وليس موتا أنطولوجيا وجوديا .

على أننا نجد فى قصة « الدرس » [٣٧] فى مجموعة « أنا وهى وزهور العالم » ما يتضمن مظهريا الدعوة إلى النكوص الحضارى بإعلاء شأن الغريزة ففى هذه القصة يموت ابن زماننا » على يد الرجل البدائى الذى ينتسب إلى العهد القديم ، والذى أطلق على ظهر ابن زماننا « ألف طلقة . يقول المحقق فى هذه القصة « لو كان البدائى يملك قدرة الوعى — التى هى منحة التجريب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتاريخ — إذن لما أطلق الرصاصة الأولى ، وقد مات الرجل قبلها بعُشْر الثانية من اصطدام الرأس بالباب (...) سيظل التفوق الطبيعى للفرد القديم على الفرد الجديد (...) لو واجهه ابن زماننا البدائى لرأى البدائى — بدلا من ظهره — تقلصات فى الوجه وجحوظا فى العينين وفماً فاغراً ، أشياء تنطق بالخوف الصريح ، هنا كان البدائى لاشك سيتراجع بهذى التجربة والغريزة الإلهية — **التى لن نسمح لأحد بأن يشكّكنا فيها** ، ولما حدث شىء » . إن هذه الكلمات قد تُعلى بغير شك من شأن ما هو طبيعى وما هو غريزى ، ولكنها لا تتجاهل منحة الوعى والتاريخ وهى تعلى من شأن ما هو طبيعى وغريزى فى مواجهة ماهو زائف ومفتعل وغير إنسانى فى حضارتنا .

ليست هناك فى تقديرى — رؤية نكوصية عن الحضارة فى . هذه القصص الأخيرة أما القول بهاجس الموت فى هذه القصص فأخشى أن يخضعنا هذا القول لأساطير قرى الصعيد التى صورتها لنا قصص « يحيى الطاهر عبد الله » بدلا من أن يحررنا منها

خلاصة الأمر أننى أرى أن هذه القصص هى تتويج لمسيرته الصاعدة نحو التعبير الشعرى المكثف الخالص فى إبداعه الأدبى .

ولكن أليس لهذا التكثيف الشعرى دلالة فى تطور رؤية « يحيى الطاهر عبد الله » للعالم ؟ ينبغى أن نتعرف أولا على هذا العالم وعلى هذه الرؤية . وهذا ما نحاوله فى الفقرتين التاليتين فى هذا المقال . وحسبنا أن نؤكد فى نهاية هذه الفقرة أن التكثيف الشعرى فى قصص يحيى الطاهر عبد الله يزيل الحواجز بين الأجناس الأدبية المختلفة من قصة ورواية وشعر ومسرح وهو ما تسعى إليه وتحققه اليوم الاتجاهات الأدبية المسماة بالحداثة التى تعد كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » من أبرز طلائعها الرائدة . وإن تكن امتداداً للكتابات المبكرة التى لم تنشر إلا مؤخرا لبدر الديب ، وإن اختلفت رؤيتها الاجتماعية والفلسفية . أما طابع السير الشعبية والانغماس فى وقائع الحياة الشعبية البسيطة سواء فى لغة كتابات « يحيى الطاهر عبد الله » أو فى بنيتها التعبيرية ، فهى امتداد متطور لكتابات أديبنا الكبير « يحيى حقى » .

٢ — عالم إنسانى واحد :

تكاد أغلب عناصر عالم «يحيى الطاهر عبد الله أن تتحرك فى إطار مكانى واحد محدد هو صعيد مصر ، بل فى قرية محددة من قرى الصعيد هى قرية الكرنك . وتكاد تتكرر فى أغلب حكايات هذا العالم، على اختلاف موضوعاتها وأجوائها ، بعض الأسماء والمعالم مثل مسجد عبد الله ، والمؤذن يوسف الأعور ، والشيخ موسى ، فضلا عن الأب المتسلط والأم المقهورة ، والجد الحافظ للتراث والأخ المتغرب ، كما تتكرر وتتزاحم العادات والتقاليد والطقوس والأوضاع الحياتية من زواج وطلاق وغيرة ، وموت وعقم وثأر وتراجم وحرمان جنس وعجز جنس وشذوذ جنس ومحرمات ، ومحاولات للتمرد على القيود وانتظار للبريد ، ودموع الرجال والنساء ، وفقر وأحلام بالغنى ، وحرمان ووحدة وقهر ومرض وعنف وقسوة إلى جانب المعالم الجغرافية والطبيعية والعملية من نخيل وشمس حارة وحيوانات أليفة كالدجاج والكلاب والحمير ، وطواحين وقنوات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحوارى وبيوت من طين ، وروائح الماء العطن إلى غير ذلك .

وسنجد القرية الصعيدية تحتكر احتكاراً كاملا مجموعة «الدف والصندوق» ومجموعة «الطوق والإسورة» وإن تناصفت مع حكايات الدين فى مجموعة «ثلاث أشجار كبيرة تثمر برتقالا» ومجموعة «أنا وهى وزهور العالم» و«الرقصة المباحة» و«حكايات للأمير» و«حكاية على لسان الكلب» وتختفى تماما من مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ومجموعة «تصاوير التراب والماء والشمس» .

على أننا فى القصص المتعلقة بالمدينة لا تتضح لنا معالم المدينة بتفاصيلها ، كما تتضح لنا معالم القرية فى قصصها بل تكاد المدينة أن تتركز فى «خمارة» ، أو فى حادثة فى شارع أو فى مطاردة ، أو فى وظيفة إدارية ، أو انتظار يائس لحبيبة ، أو تحايل على المعاش ، أو فيللا لأسرة غنية ، أو سيرك ، أو سقوط صعيدى من دعامة خشبية ، أو دركى وسكارى ولصوص ووجهاء . على أنها كلها معالم وحالات لا نتعمق تفاصيلها ، ولا نتعرف على قيمها إلا من بعيد أو بشكل عابر هامشىّ ولا يبرز من معالم المدينة غير تضاريسها الخارجية فلا تكون غير مجرد مسارح وساحات لأحداث وأفكار وقيم .

وإذا كانت القرية تبرز ككيان محدد وكتلة متداخلة صماء من حيث تضاريسها المادية والمعنوية والقيمية ، فإن المدينة يغلب على ملامحها المشتتة المفككة أطياف المعانى والدلالات المجردة بشكل جهير أو ضمنى من استغلال وقهر ومطاردة وفقر وغنى وعدوان وتشيؤ لإنسانية الإنسان وامتهان لكرامته ، أو ضياع ووحدة أو محاولة هزيلة لتضامن إنسانى وإذا كانت القرية تشكل كيانا مُحاصرا بقيود وأطواق مادية واجتماعية وقيمية جامدة ثابتة ، فإن المدينة تبدو أفقا مفتوحا على أشكال متنوعة من الضياع والقهر والقمع والاستغلال .

ولعل بروز تضاريس القرية الصعيدية هذا البروز التفصيلى الدقيق هو الذى يجعل من عالم «يحيى الطاهر عبد الله» عالما صعيديا مغلقا فى جوهره ، كما يذهب بعض النقاد ، أو على أفضل تقدير — عند نقاد آخرين — عالماً من ثنائية استبعادية بين عالم القرية وعالم المدينة . ولاشك أن التضاريس البارزة للقرية الصعيدية هى التى تضفى على عالم «يحيى الطاهر عبد الله» اتساقه وصلابته وملموسيّته ووحدته الفنية الحية إلا أن جوهر هذا العالم فى تقديرى — ليس فى تضاريسه الخارجية بقدر ما هو فى دلالته الإنسانية العامة التى تكمن وراء هذه التضاريس الريفية المسيطرة ، والتى تزول بها حتى هذه الثنائية الاستبعادية بين القرية والمدينة .

فى مجموعة «يحيى الطاهر عبد الله» الأولى «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا» قصتان صغيرتان تتلو إحداهما الأخرى مباشرة الأولى هى قصة «الكابوس الأسود» وهى تُصوِّرُ مخموراً ضائعاً فى طريق عودته إلى العزبة تحت وابل المطر . وقد سبقت الإشارة إلى هذه القصة . والقصة الثانية والتالية مباشرة لقصة الكابوس هى قصة «معطف من الجلد» ، وقد سبقت الإشارة إليها من قبل كذلك وتجرى أحداث هذه القصة فى المدينة وهى تُصوِّرُ مثقفًا مطارداً يبحث عن مأوى ، عن مخبأ يحميه من مطارديه . تأتى هذه القصة مباشرة بعد قصة «الكابوس» وتبدأ هكذا : «كان المطر مازال يسقط» مما يكاد يوحى بأنها امتداد مباشر لقصة «الكابوس» السابقة التى تجرى فى القرية وتحت وابل المطر وعلى اختلاف عناصر القصتين سواء من حيث المكان ، أو من

حيث الهموم ، فإن هناك مايجمع بينهما ، بل يكاد يشكل منهما رؤية واحدة ، هى حصار السكون والظلمة والوحدة والخوف والمطر والخطر . وأكاد أتصور أن «يحيى الطاهر عبد الله قد قصد هذا قصدا بترتيبه وضع هاتين القصتين على هذا النحو المتتالى .

أردت أن أقول إننا برغم مانجده فى عالم يحيى الطاهر عبد الله سواء فى حكاياته القصيرة أو المطوّلة ، أو فى مقطوعاته الشعرية الصغيرة أو فى أحداث وعناصر عالمه بشكل عام ، من تمايز بين حكايات تقع فى المدينة الكبيرة وأخرى تقع فى الريف الصعيدى ، فإن عالما واحداً من الدلالات والقيم يوحّد بين هذه الحكايات جميعها ، بل نكاد نستشعر فى بعض حكاياته بشكل يكاد يكون تقريريا — بما يوحى بأننا لسنا هنا فى مكان محدد فى المدينة أو فى القرية ، وإنما نحن فى العالم على اتساعه . ففى قصة «الشجرة» نقرأ : ها هى ، ها أنا ، ها هو العالم ، وها هى الشجره . ياللسنوات إننا فى مكان محدد ، ولكننا لسنا فى مكان محددة ، نحن فى العلم ، نسعى لتحديد قيمة إنسانية عامة .

وفى مجموعة الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة نتحرك فى أحد شوارع المدينة المحددة ، ونتأمل مظاهر الغنى والوفرة والاستمتاع من خلال احشاء جائعة وجسد عار وأقدام حافية ثم نقرأ : «**هنا — بالعالم — عربات على شاكلة الأوز والبط والنعام والنمور والظباء .. (....) وهنا — بالعالم — الرجل المخمور العائد إلى بيته يمشى على يديه وقدميه**»[٣٩] .

إننا نخرج من حدود الخصوصية المكانية إلى آفاق العمومية القيمية العامة . ففى كل مكان ، فى أى مكان ، سواء فى القرية أو المدينة نجد الإنسان المقهور المحاصر هو «ابن زماننا» كما نقرأ فى أكثر من موضع .

ولعلنا لاحظنا فى النص الطويل الذى نقلنا عن قصة «الكابوس الأسود» والذى يصوّر بيوت العزبة القروية كما يتخيلها هذا الريفىّ الضائع الذى يتجه إليها لعلنا لاحظنا فى رؤيته الخيالية أنه لا يقف عند معطياته القروية ، بل لايكاد يقدم لنا صورة للقرية ، وإنما يقدم لنا صوراً للمعاناة الإنسانية فى العالم أجمع بتنوع واختلاف طبقاته ومؤسساته وصراعاته فليس فى القرية أو تجربة القرية ما نقرؤه فى هذا النص من صور **الجرحى تحت الأنقاض والمرضى داخل الأنفاق وبطن المناجم وصفق السلاسل بسيقان الخيول وكرات الحديد والسياط فوق ظهور العبيد فى مارش الجناز الأبدى تعزفه فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر**[٤٠] .إنه لايصور لنا عالم القرية أو عالم المدينة ، إنما يصور لنا العالم بما يزخر به من استبداد واستغلال وقمع وقهر . ففى قلب هذه القصة القروية يصدر عن هذا القروى المحاصر «بالسكون والظلمة والتعب» الذى يحس بأن روحه منهكة وأنه فعلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مضطهد ومقهور ، وأنه حقيقة متعذب، وقد شعر بالخوف لأنه «مخمور ووحيد» . من هذا القروى تصدر هذه الرؤية الشاملة للعالم ، لزماننا . وفى هذه الرؤية يتواجد العالم ، قراه ومدنه ، فى محنة واحدة .

نعم هناك الخصوصية الطاغية للقرية الصعيدية فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» وهناك كذلك الخصوصية المتميزة للمدينة ولكن هناك مايجمعهما والعالم فى رؤية مأساوية واحدة لاتقوم ثنائية فيها بين القرية والمدينة ، بين صغار وكبار ، بين رجال ونساء ، بين حضور وغياب بين قدرة وعجز مع وجود هذه الثنائيات وغيرها بل تقوم ثنائية أساسية جوهرية فى هذا العالم بين الإنسان القاهر والإنسان المقهور بين الحاكمين والمحكومين ، بين الأغنياء والفقراء ، بين قوى الاستغلال وقطيع المستغلين ، بين الاستعلاء والامتهان بين الوفرة والكفاف ، بين السلطة والاغتراب ، أو باختصار رمزى بين الأسود والأبيض وما أكثر ثنائية الأسود والأبيض فى أغلب حكايات «يحيى الطاهر عبد الله» إن الإحساس بطوق القهر والقمع والتسلط والاضطهاد والاستغلال ، والفروق الطبقية واغتراب الإنسان ، وانعدام الحوار والتواصل الإنسانى ، هو إحساس نستشعره فى لحم الواقع الحى الذى يصوغه عالم «يحيى الطاهر عبد الله» صياغة فنية مبدعة كما نستشعره فيما يحيط ويصدر عن هذا اللحم الواقعى الفنى الحى من عنف وقسوة وانتقام وحرمان وحب مجهض وخيالات ورؤى وأحلام وهواجس وأساطير وطقوس ، وحالات وأشكال من السلوك خارج منطق الواقع والمعقول وإن تكن تزيد هذا الواقع صلابة واتساقا ومصداقية .

وبرغم صلابة هذا الواقع الفنى واتساقه ومصداقيته الداخلية ، ورغم عمومية الإنسانية فإننا نتبينه كذلك امتداداً فنيا لواقع محدد مرجعىّ ليس هو مجرد واقع القرية الصعيدية أو واقع المدينة الكبيرة ، وإنما هو واقع مصر عامة . نعم مصر بوجه التحديد وفى مرحلة بعينها . مصر من سنوات التحول من سلطة الإنجليز إلى سلطة الضباط ، إلى سنوات التحول إلى سوق الانفتاح[٤١] السعيد والغلاء الفاحش والتسلق الاجتماعى بالفساد والتخلف ، والخنوع والتبعية ، والقمع ، وتفاقم الفروق الطبقية ، وسيطرة أخلاقيات الدولار العربى النفطى[٤٢] وشققه المفروشة ، ولياليه الفاسقة الزاخرة بالشذوذ ، فضلا عن التصالح مع العدو الإسرائيلى . إنه زمان محدد ، ولكنه كانما هو «آخر الزمان» على تعبير «إسكافى المودة» .

هذا هو عالم «يحيى الطاهر عبد الله» ليس عالما قرويا صعيديا خالصا ، رغم غلبة التضاريس الصعيدية عليه ، وليس مجرد عالم من الثنائيات بين القرية والمدينة ، بين عناصرهما المختلفة من رجال ونساء وكبار وصغار وحياة وموت ، وحضور وغياب إلى غير ذلك ، إنما هو فى الجوهر عالم قدرة وعجز إنسانى شامل رغم ما فيه من

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

خصوصيات وتنويعات واختلافات . إنه عالم المحنة والمهانة التى يعانيها الإنسان فى زماننا ، فى عصرنا ، الإنسان المصرى ، والإنسان العربى والإنسان الفلسطينى ، والإنسان عامة .

ولم يكن التطور التعبيرى عن هذا العالم من البنية ذات الأحداث التفصيلية إلى البنية الشعرية الغنائية المكثفة إلا اقترابا من الهمّ الإنسانى العام ، واكتشافاً لجذره الاساسى ، الذى يعانى منه ابناء زماننا ، دون أن نفتقد الإحساس بهمومنا الخاصة ، وذلك عبر التعبير الفنى الرفيع عنها بمعالمها وعناصرها ومعطياتها وناسها وأوجاعها ورموزها الحية .

ونتساءل أخيرا : هل هذا العالم فى عموميته وخصوصيته عالم قدرىّ مصمت نهائى ودائرة مغلقة ، لافكاك فيها ولافكاك منها ، كما يقول بعض النقاد ، هل هو عالم الغابة على حد تعبير الاستاذ حسين حمودة[٤٣] ؟ وهل هو العالم الذى يسود فيه منطق الثبات والاستمرار ، ويكشف عما فى رؤية «يحيى الطاهر عبد الله» للمصير الإنسانى من مأساوية وتشاؤم على حد تعبير د. صبرى حافظ[٤٤] ؟ ، هل هو عالم الانتظار المستمر لجودو الذى لا يأتى أبداً مهما كرّت السنوات ، فى انتظارنا كما ترمز بعض حكايات «يحيى الطاهر عبد الله»[٤٥] نفسه ؟

٣ ــ حذار من الخلط بين نابليون وبيتهوفن :

فى قصة «معطف من الجلد» يقول صاحب البيت للزائر المطارد «يا راجل إزاى تخلط بين نابليون وبيتهوفن[٤٦]» وقد تكون الملاحظة عابرة فى هذه القصة ، ولكن ليس هناك شىء عابر فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» على ان العبارة تقدم رمزاً للسلطة ــ ممثلا فى نابليون التى تطارد الزائر كما تقدم رمزا لرفض السلطة والتسلط ومقاومتها ، ممثَّلا فى «بيتهوفن» الذى مزّق إهداءه لإحدى قطعه الموسيقية لنابليون عندما احتكر نابليون السلطة لنفسه وخرج على مبادىء الثورة الفرنسية .

وفى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» تسود السلطة بأشكال مختلفة ، سواء بشكل معنوى فى تقاليد وأعراف ومحرّمات وأطواق قيمية ، وتشريعية أو بشكل مادّى فى ثروة واستغلال ، وقهر وقمع ، ويتساوى الأمر فى المدينة أو القرية ، رغم اختلاف تضاريسهما المادية والمعنوية . ولهذا يبدو هذا العالم عالما سلطويا كابوسيا مغلقا بحق كما يوحى النصّ الذى اقتطعناه من قصة الكابوس الأسود» وهو النص نفسه الذى استند إليه الاستاذ «حسين حمودة» فى بعض ما استند إليه لوصف جوهر عالم «يحيى الطاهر عبد الله» بأنه غابة[٤٧] .

أما بيتهوفن فموجود فى هذا العالم فى تجليات مختلفة تعبر عن فقد ورفض للسلطة والتسلط لما هو موجود فى محاولات مختلفة من الحلم والتمرد والخروج على السلطة لإقامة عالم إنسانى آخر . على أن هناك ــ للأسف ــ فى العالم عامة من يخلطون بين نابليون وبيتهوفن فى كتاباتهم ومواقفهم . وبهذا يميّعون الصراع فى العالم . على أن عالم « يحيى الطاهر عبد الله » يقّسم بهذا الحسم والتمييز الطبقى الدقيق بين نابليون وبيتهوفن ، بين المتحكمين القاهرين والرافضين الناقمين المتمردين . حقا ، إننا لا نجد فى عالم يحيى الطاهر عبدالله ما يكشف عن كسر للطوق ، وخلاص جذرى منه ، أو عن آمان لتغيير جوهرى . ولكننا نجد على الأقل هذه المحاولات المتطلعة لتحقيق ذلك . ولهذا قد يبدو عالم « يحيى الطاهر عبدالله » غابة بالفعل على حد قول الأستاذ « حسين

حموده » على أن وصف هذا العالم بأنه غابة هو وصف آلىّ يفْرض تصوراً يتعلق بالحياة الحيوانية على حياة أخرى مختلفة هى الحياة الإنسانية . نعم ، ما أكثر أوجه الشبه بينهما ، وما أكثر استخدام « يحيى الطاهر عبدالله » لرموز الحيوانات لتصوير عالمنا الإنسانى ، كما يشير إلى ذلك باستفاضة الاستاذ « حسين حمودة » (٨٤) . إلا أننا نجد فى عالم « يحيى الطاهر عبدالله » – إلى جانب ذلك – اتجاها إلى انسنة الطبيعة والحيوانات والأشياء كما سبق أن أشرنا . على أن وصف عالم الإنسان بأنه عالم الغابة ، يفضى — رغم رمزيته — إلى ما يشبه تأييد ظواهر هذا العالم الإنسانى ، وتجميدها وتكريسها فى نمط صراعى واحد ، هو النمط الداروينى الذى يفقد هذا العالم تاريخيته ، ويحرمه من تغير كل إمكانية لوعى أوتطلع إلى تجاوز . وهى صورة أخرى من صور الحكم على رؤية عالم « يحيى الطاهر عبد الله » بأنها رؤية تعبر عن ثبات واستمرار دائرة مغلقة لافكاك منها . وفى تقديرى أننا لسنا مع قصص « يحيى الطاهر عبد الله » فى غابة ، بل فى عالم إنسانى ، جدّ إنسانى ، وفى زمان محدّد . وفى شروط اجتماعية وتاريخية محدّدة ، نستطيع أن نتبينها ونستقرئها فى أغلب قصصه نحن فى عالم إنسانى متصارع وإن تكن الغلبة فيه لشروط اجتماعية وتاريخية قامعة قاهرة . ولكنها شروط تاريخية وليست شروطا أزلية أبدية مطلقة .

إن عالم «يحيى الطاهر عبد الله» رغم مافيه من ثوابت قاهرة وأطواق خانقة ، تتحرك داخله مظاهر عديدة من النقد والتمرد ، ومحاولات الخروج والتحرر ، بل والدعوة الضمنية والجهرية إلى التغيير وهنا أتحسس طريقى بحذر حتى لا أفرض رؤيا أيديولوجية خاصة على عالم «يحيى الطاهر عبد الله»وهى من حق أى قارىء ودارس لأدبه على أية حال . ولكنى فى الحقيقة أحاول أن استقرىء ما أقول من بنية نصوصه ، ومن بعض تعابيره .

على أنه من التعسف — بادىء ذى بدء — القول بثبات واستمرارية عالم «يحيى الطاهر عبد الله» ومشابهته بالغابة ، وبالتالى إضفاء الطابع المأسلوى المتشائم عليه ، بهذا الشكل المطلق ذلك أن تصوير الثبات ومعالم الجمود ومايتضمنه من تخلف وفساد وحصار وسيادة لقوى القمع والقهر فى التعابير الأدبية والفنية ، لايعنى بالضرورة تكريس هذه الصورة واعتبارها أبدية الاستمرار . بل على العكس تماما . فيمدى عمق التعبير الأدبى والفنى وصدقه وملموسيته فى تصوير مافى الواقع من ثبات وجمود وتخلف وقمع وحصار ، يتولد الوعى بالشرط التاريخى لهذا الواقع . فلا يقف بنا عند حدود الإحساس بالمهانة واليأس أو الحزن، بل يفجر فينا روح النقد ، وإرادة التجاوز والتغيير ، وفى قلب قصة من قصص يحيى الطاهر عبد الله نتعلم هذا الدرس . تقول شخصية من شخصيات «يحيى الطاهر عبد الله» فى قصته حصار طروادة فى مجموعة «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً تقول هذه الشخصية : «الحزن المفاجىء مرض عصبى يعرفه المثقف عندما يصطدم وعيه بشرط التاريخ» المهم إذن أن يعى المثقف الشرط التاريخى لتنتهى أحزانه ، ويتمكن من تحويل أحزانه إلى أفعال تهدم وتبنى وتغير وتبدع ، وإلا أصبح حزنه ضحكا لايختلف كثيرا عن حزنه كما تقول القصة نفسها(٥٠) إن تجسيد الحصار والطوق والدائرة المغلقة والشلل بما يعنيه من قهر ومهانة وعجز واستغلال واستبدال وتغييب لإنسانية الإنسان ، هذا التجسيد الذى يحققه الإبداع الأدبى والفنى ، هو تنمية للوعى وهو تنمية فى الوقت نفسه للقدرة على النقد والقدرة على التغيير الجوهرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقا ليس فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» مايكشف عن إمكانية للتغيير الجوهرى ولكن هناك محاولات عديدة فى العديد من قصصه ، لهذا التغيير ، سواء كانت منحرفة أو مجهضة فقد يكون هذا بمحاولة الصعود الاجتماعى بمختلف وسائل الاستسلام والتبعية والعبودية والمهانة وخيانة القيم والتكيف مع من بيدهم الأمر سواء كانوا إنجليزا أو ضباطا محليين أو تجارا ، وقد يكون بالخروج من القرية والتغرب والعمل بعيدا عن شرط القرية ، وقد يكون بالتمرد على الشرط الأخلاقى والاجتماعى بارتكاب الخطيئة أو بالسرقة أو بالنصب والاحتيال إلى غير ذلك . إلا أنها جميعا محاولات تنتهى إلى زقاق مقفل ، إلى الخضوع فى النهاية للدائرة المغلقة وللشكل السائد المفروض .

على أن هناك محاولات أخرى للخروج بالتحايل والمكر فى قصص «يحيى الطاهر عبد الله» ، ورائد هذه المحاولات هو «إسكافى المودة» فى مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» و «تصاوير من التراب والماء والشمس» وهى شخصية مستمدة من «ألف ليلة وليلة» ومن «السير الشعبية» وإن كنا نجد إرهاصا لها فى حكاية من حكايات «يحيى الطاهر عبد الله» فى شخصية الاستاذ فصيح المحامى الفهلوى فى قصة «قفص لكل الطيور»[٥١] .

على أن هذه المحاولات الماكرة ، المتحايلة لاتفضى كذلك إلى تغيير فى الواقع الموضوعى ، بقدر ما تفضى إلى فرجة للتنفس والفضفضة وإن أخضعت الإنسان فى كثير من الأحيان إلى حالات من التشيؤ ، فيصبح شجرة تارة وخروفا تارة ثانية وجرادة تارة ثالثة[٥٢] .

على أن أبرز أشكال الخروج فى قصص «يحي الطاهر عبد الله» هو الوعى الرافض لما هو سائد مسيطر ويتمثل هذا فى العديد من أشكال السخرية والمفارقة والفضح والإدانة للسلطة والحكام وتبرير الخروج على القوانين السائدة إلى غير ذلك . فهناك مثلا المفارقة فى هذا الحديث عن الصعايدة الذين يبنون العمارات ولايستطيعون سكناها[٥٣] وهناك المفارقة الفظّة فى قصة «اليوم الأحد»[٥٤] بين موقف المرأة التى قتل صاحبها شخصيا بعربته الفيات السوداء وهى تدير رأسها للجثة ، ووقف بائع الجرائد الذى يغطى الجثه بجرائده رافضا أخذ ثمنها من القاتل صاحب العربة والعامل بدكان الأحذية الذى يغسل مكان الجثة بالماء ويكنسه بمكنسة[٥٣] فضلا عن التوازى والتماثل فى نهاية القصة بين طيران الذباب وانطلاق رتل من السيارات ! وهناك السخرية من الحكام وتصويرهم فى صورة حشرات «فرقة الأرض الملكية للخنفس المنتصر والصرصار الحكيم تحت قوس النصر»[٥٥] ، واعتبارهم اللصوص الحقيقيين . «اكبر اللصوص هم حكام اى بلد فيها لصوص وسرقة حياة الناس هى اكبر السرقات»[٥٦] . وهناك هذه المقارنة بين اليانكى الامريكى والموت : «بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد «اليانكى نظير الموت : كلاهما يسلبك ظلّك» وهذا والله حق ناقص فاليانكى بظل كبير (وما الموت هكذا) واليانكى يجبّ بظلّه الكبير كل ماعداه من ظلال — إلا ان الظلال تبقى ظلالا فى ظل واحد كبير (وما هكذا يفعل الموت)»[٥٧] .

ثم هناك هذه الإدانة الحادة للعدو الإسرائيلى «عدو خسيس لايتورع عن قتل الأهالى غير العسكريين»[٥٨] «اليهودى مالك البيارة الجديد يريد حفر بئر(....) قال : «ادفع الأجر لما تحفروا عمقا للبئر بطول قامتكم» فعل أولاد العرب ما أراد الخبيث فأهال اليهودى كارهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العرب الترابَ على الرجال ودفنهم أحياء وقال : «هذا هو العمق الذى أريده لبئرى»(٥٩) «عصابات اليهود أعملت السلاح فى ابن العرب وبنت العرب والإنجليز جلوا عن فلسطين وسلموها لليهود وفاء لعهد قديم ، وجيوش العرب انكسرت **بالخيانة والسلاح الفاسد**(٦٠)» .

وهناك أخيرا هذه السخرية الناقدة لعصر الانفتاح : «عاون **الرجل ــ فى ظل الحريات ــ تجار السوق السوداء وشاركهم** . ولعب معهم لعبة إخفاء السلعة فى مكان بعيد ، وطرح سلعة بديلة أقل جودة فى المكان القريب ، وفى تنقلاته خلف السلعة بين القرى والمدن ــ لحق به عهد الانفتاح السعيد ــ فضارب الرجل بما جمع من مال وربح (....) وحفظ المال ــ يا إخوان ــ يجعل بالكُم فى أمان ويجنبكم الخوف من التفكير فى أمور مثل تلك التى تكلمنا عنها الراديوهات .. وما حدث من الغوغاء فى الشهر المشئوم قد يكون مقدمة من المقدمات»(٦١) .

وماحدث من الغوغاء فى الشهر المشئوم هى الانتفاضة الشعبية فى ١٨ ، ١٩ يناير المعروفة . على أن الأمر لم يقف فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» عند حدود السخرية والنقد والرفض والإدانة ، بل تعداه كذلك إلى التمرد والدعوة إلى المواجهة والمقاومة والثورة .

فى قصة «**قابيل الساعة الثانية**» نتابع هذا الموظف الصغير فى قصة المطحون فى محاولته لأخذ إجازة من مديره بشكل قانونى ، وعندما يعجز عن مقابلة المدير يقرر السفر دون طلب إجازة .. «**الحق يؤخذ ولايعطى (...) اللى عايز حاجة ياخدها (...) انا عايز يومين راحة .. حاخدهم ...**»(٦٢) .

وفى قصة « الدرس » نستخلص هذا الدرس الأخير «**شىء واحد كان بإمكانه ان ينقذ الرجل المنتحر : المواجهة**»(٦٣) .

وفى قصة «**العالية**» يتحدى محمدانى تحذير أمه والريح الهوجاء ، والخوف ويطلع الشجرة العالية ، وتجعل الشجرة جذورها أوتادا فى الأرض لتقاوم الريح(٦٤) .

وفى قصة «رؤيا» ننتقل من إرادة المواجهة والمقاومة إلى الدعوة إلى الفعل . إنها فى الحقيقة دعوة وليست مجرد رؤيا إن ساكن العلا قد منع الماء عن الشجرة ليهلك زرعك قوت اولادك إنها الزيتونة المباركة فى الوادى المقدس . هل تترك ورقها يذبل وفرعها يجفّ . ستهلك شجرة الجد القائمة منذ الأزل «**ارفع فاسك المصرية** وبيديك القادرتين هاتين : إضرب مزق واجرح الأرض كما لو كنت تقتل حية مزق جسد الصخرة .. وارفع حاجز الموت عن **الشجرة التى تمنحك الظل والثمرة**»(٦٥) .

وفى قصة « **فى الحلم يعشق الموتى**» التى سبق الإشارة إليها ، ترتفع الطائرة الورقية التى صنعها الملّاح الماهر ، صانع الصندوق والقارب» إنه سنوحى ممثل تاريخنا العريق المستمر ، لتواجه طائرة عدوّنا . لابد أن يتواصل التاريخ تاريخ المقاومة والاكتشاف « **لاتفلت الخيط** »(٦٦) . **انت من صلبى . لا تفلت الخيط** .

وفى قصة «كلام للبحر» نقرأ هذه الحاشية الأخيرة بعد ماقدمته القصة من مظاهر الاستغلال والفساد فى عهد الانفتاح السعيد ، نقرأ : «**مالُ السفينة فى البنوك المتحدة ــ رغم تعدد الجنسيات ــ سهمٌ تصيب المجموع المهلهل ، والجامعة للتحدة الواعية ببيانها ــ يابحر ــ لها الغلبة ولها الأرض بطيباتها .. هل تفهمنى يابحر**»(٦٧) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنها فقرة أبلغ وأوضح من أن تفسر لاقوة للشركات المتعددة الجنسية ولا تأثير لها إلا إذا كان المجتمع مفكّكا مهلهلا . أما إذا اتحدت الجماعة وتسلّحت بالوعى ، فالنصر لها ولحقها فى طيبات أرضها . وأتساءل : ماذا يعنى الحديث إلى البحر ؟ إنه ليس إلقاء الكلام فى البحر ! بل هو توجيه للكلام إلى من يستطيع حمل أمانته وتحقيق أهدافه هل من التعسف أن أقول : إنها دعوة صريحة موجهة إلى الناس ، إلى جماهير الناس ؟ ألا يفضى السياق العام وخاصة فى فقراته الأخيرة إلى هذا التفسير ؟ ألسنا نستطيع أن نجد سندا لهذا التفسير فى قصة أخرى من قصص «يحيى الطاهر عبد الله» هى قصة **طاحونة الشيخ موسى** ؟ ففى هذه القصة يقف أبناء القرية فى مواجهة الخواجة يسّى الذى يحاول أن يدير طاحونة فى القرية . ففى أساطيرهم أن الطاحونة لايدور مكنها إلا إذا تغذت بدم بعض أولادهم ولهذا يقفون ضد إدارة الطاحونة خوفا على أولادهم . والقصة تطلق على هذا التجمع من أهالى البلد حول الخواجة مرة اسم «**الحائط الأخرس**» لرفضهم حجة الخواجة ، ومرة أخرى اسم « **الحائط الإنسانى**» الذى يقف سداً فى مواجهة مشروع الخواجة ، ومرة ثالثة اسم «**البحر الإنسانى**» ! ألا يسند هذا تفسيرنا لمعنى البحر فى قصة كلام للبحر أى الجماهير التى ينبغى أن تتحد وتعى فى مواجهة البنوك المتحدة .

وفى فقرة فى مجموعة «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» يبرز واضحا الحلم بالثورة «**توقف العربجى ليستريح ، وطلب من الله أن يحرق عمال البلدية ومالبث أن سحب العربة بصاحبه الإسكافى ـــ الذى كان يغنى أغنية قديمة تثير الشجن : عن ريح يقال إنها هبت فى زمان قديم ـــ ويقال إنها ستهب فى زمان مقبل**، وفجأة سكت الإسكافى عن الغناء خوفا من رجال الدرك ونزل من العربة وترك العربجى يعقد لسانه ثلاث عقد(٦٩) ، ولكنه رغم هذا يظل يحتضن فى أعماقه أغنية الريح المقبلة !

وفى نهاية مجموعة «**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**» يقول «إسكافى المودة» الخمور لنفسه : **ضم القبضة واشهر السبابة كالعادة . نعم مسدسك المميت لو كنت املك لاشتريت**»(٧٠) ! ؟

حقا ، إن إرادة التحدى والتغيير والثورة فى عالم «يحيى الطاهر عبد الله» هى حلم ودعوة فى ظل محاصرة خانقة سوداء ولكنها تعبر عما يتفجر داخل هذا العالم من معاناة ونقد ورفض وإدانة وتطلع إلى عالم آخر .. وهذا يعنى أنه ليس عالما مغلقا أزليا أبديا فى ثباته واستمراريته ، وأنه ليس عالم الطبيعية الحيوانية الداروينية . وإنما هو عالم الإنسان الذى يعانى ويحلم ويتمرد ويتطلع إلى تغيير ، ويسعى إليه بالوعى النقدى ووحدة الإرادات الفاعلة والإبداع المسئول ..

●

هذه فى تقديرى هى رؤية «يحيى الطاهر عبد الله» للمصير الإنسانى بل هذه هى دعوته ورسالته المتسقة الواعية العميقة الشديدة الإحساس بالمسئولية ، والتى تترقرق شفافية وإخلاصا ومحبة للإنسان والحقيقة والفن ، والتى استطاع أن يعبر بها وعنها تعبيرا فنيا رفيعا فى مختلف أبنيته وأساليبه القصصية والشعرية .

على أن هذه هى مجرد قراءة بين قراءات عديدة ممكنة أخرى لأدب هذا الكاتب الفنان الإنسان العظيم .

الهوامش :

(*) اعتمدنا فى قراءة نصوص يحيى الطاهر عبد الله على « الكتابات الكاملة » دار المستقبل العربى — الطبعة الأولى ١٩٨٣]

(١) رسالة جامعية لم تنشر حصل بها الاستاذ « حسين حموده » على درجة الماجستير فى الأدب الحديث من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٩٠ بعنوان : دور يحيى الطاهر عبد الله فى القصة القصيرة [١٨٦٥ — ١٩٨١] .

أضيف إلى هذه الرسالة بعض الدراسات الأخرى القيمة عن أدب « يحيى الطاهر عبد الله » التى أمكننى الاطلاع عليها والاستفادة منها وهى : بهاء طاهر : الكاتب الكلمة — الموقف . مجلة خطوة — القاهرة العدد ٣ عام ١٩٨٢

● سعد الدين حسن . « تصاوير من الماء والتراب والشمس مجلة فصول . القاهرة . يناير — فبراير — مارس ١٩٨٢

● سيد البحراوى : دلالة النهايات فى قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة . مجلة خطوة العدد المذكور سابقا .

● صبرى حافظ . مجلة فصول . العدد المذكور سابقا [قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة]

● على الراعى : « الطوق والإسورة » عدد خطوة السابق ذكره

● لطيفة الزيات : « الواقع والاسطورة فى أنا وهى وزهور العالم » مجلة خطوة العدد السابق ذكره .

● محمد بدوى : جماليات التشكيل الفولكلورى فى رواية الطوق والإسورة فصول . مايو ١٩٨٩

● نبيلة ابراهيم : عالم القص عند يحيى الطاهر عبد الله مجلة الف . العدد ٩ ربيع ١٩٨٩ .

● نعيم عطية « زهزر العالم وعالم الدهشة » مجلة خطوة العدد السابق ذكره .

(٢) يحيى الطاهر عبد الله : الكتابات الكاملة المرجع السابق ذكره ص ١٨٣ — ٣٢٠ .

(٣) لاحظ الاستاذ حسين حمودة هذا الأمر وأشار إليه فى رسالته .

(٤) قصة « المعطف الجلدى » الكتابات الكاملة . ص ٢٤

(٥) قصة « انشودة الطراد والمطر » المرجع السابق ص ١٥٧

(٦) المرجع السابق ص ١٢٨

(٧) المرجع السابق ص ١٣٤

(٨) المرجع السابق ص ٣٤٥

(٩) المرجع السابق ص ٣٤٥ إلى ص ٤١١ للمقارنة بين « الطوق والأسورة » وما طرأ داخلها من تغيير فى بنية قصتى « الشهر السادس » و« الموت فى ثلاث لوحات » .

١٠ ـ قصة الكابوس الأسود . و« الموت فى ثلاث لوحات » .

١١ ـ ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً المرجع السابق ص ٧٩ ـ ٨٠ .

١٢ ـ المرجع السابق ص ٨٩ .

١٣ ـ أنا وهى وزهور العالم . الكتابات الكاملة ص ١٧٦ .

١٤ ـ فى الحلم يعشق الموتى . المرجع السابق . ص ٢٥٢

١٥ ـ الكابوس الأسود . ص ٢٠

١٦ ـ ليلة الشتاء . ص ٢٠

١٧ ـ المهر ص ٩٤

١٨ ـ انشودة الطراد والمطر ص ١٥٨

١٩ ـ الدف والصندوق ص ١٤٨

٢٠ ـ القاعات بطيئة ومنظمة أيضا ص ١١٥

٢١ ـ الفخاخ منصوبة للعشاق ص ١٢٧

٢٢ ـ الفلسطينى ص ٢٣٤

٢٣ ـ العالية ص ١١١

٢٤ ـ إلى الشاطىء الآخر ص ١٧٠

٢٥ ـ قصة « الوارث » ص ٣٥

٢٦ — قصة الموت فى ثلاث لوحات ص ١٣٥

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٧ — قصة « تلاوة ماسونية » ص ١٦١

٢٨ — قصة « الدرس » ص ١٧٥

٢٩ — قصة « وغدا أيضا الأحد ص ٢٣٧

٣٠ — قصة « الفلسطينى » ص ٢٣٤

٣١ — ص ٢٥٧ — ٣٢١

٣٢ —— ص ٤١٥ — ٤٤٧

٣٣ —— ص ٤٥١ — ٤٨٧

٣٤ —— حسين حمودة : رسالة الماجستير المشار إليها سابقا . صفحة ٢٥٠ وما بعد فى نسخةالآلة الكاتبة التى لم تطبع بعد .

٣٥ —— حسين حمودة : المرجع السابق ٣٥٩ — ٣٦٢ .

٣٦ — قصة الموت، ص ٢٤٦ .

٣٧ — قصة الدرس ص ١٧٥

٣٨ قصة الشجرة ص ١٥٣

٣٩ — « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٥٢

٤٠ — الكابوس اوسود ص ٢١

٤١ — قصة « كلام للبحر » ص ٢٢٢

٤٢ — قصة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٧٢

٤٣ — حسين حمودة : مرجع سبق ذكره الفصل الثامن من ص ٣٦٤ وما بعدها

٤٤ — د . صبرى حافظ : مجلة فصول ينلير فبراير مارس ١٩٨٢ ص ٢٠٥

٤٥ — قصة « غدا أيضا يوم الأحد » ص ٢٣٧

٤٦ — قصة « معطف من الجلد » ص ٢٨

٤٧ — حسين حمودة : المرجع السابق ذكره ص ٣٦٥ وما بعدها

٤٨ — حسين حمودة المرجع السابق والوضع نفسه .

٤٩ — قصة حصار طرواد ، ص ٣١

٥٠ — نفس المرجع السابق ص ٣٢

٥١ — قصة قفص لكل الطيور ص ٢٩٥

٥٢ — الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة ص ٤٥٤ — ٤٥٦

٥٣ — حكاية الصعيدى ص ٢٨٠

٥٤ — قصة اليوم الأحد ص ١٥٥

٥٥ —— قصة الكابوس الأسود ص ٢١

٥٦ — تصاوير التراب والماء والشمس ص ٤٣٨

٥٧ — قصة الحكاية المثال ص ١٩٨

٥٨ — قصة أغنية العاشق إيليا ص ١٨٥

٥٩ — اراجيف واسمار ... وقائع ايضا ص ٣٨٨

٦٠ — نفس المرجع والموضوع .

٦١ — قصة كلام للبحر ص ٢٢٣

٦٢ — قصة قابيل الساعة الثانية ص ٦٠

٦٣ — قصة الدرس . ص ١٧٥

٦٤ — قصة العالية ص ١١١

٦٥ — قصة رؤيا ص ٢٣٢ — ٢٣٣

٦٦ —— قصة فى الحلم يعشق الموتى ص ٢٥٢

٦٧ — قصة كلام للبحر ص ٢٢٣ [والتخطيط لنا]

٦٨ — قصة « طاحونة » الشيخ موسى ص ٣٨

٦٩ — مجموعة « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ص ٤٦٧ [والتخطيط لنا]

٧٠ — نفس المرجع السابق ص ٤٨٨

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد عنتر مصطفى

زيارة أخيرة لقبو العائلة

« الزمان مضطرب ؛
وياللكيد اللعين
ان اكون انا قد وُلدتُ
لاصلح منه اضطرابه .. »

هاملت / شكسبير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

.. أعرفُ الآنَ أنَّ الزمانَ انتهىٰ للبلادةِ ؛
والشجرَ المُتَفَيَّأَ للظلِّ .. ،
إذ تُوغِلُ الفأسُ فى رُوحِهِ .. ؛ ينتهى للحرائقِ .. ،
أو ينتهى للبيوتِ رُفوفاً .. مَوَائِدَ .. ؛
.. (.. ليسَ أراجيحَ للطفلِ فى الزمنِ المعدنىِّ ..) ؛
وأذكرُ آخرَ نَاىٍ سمعتُ .. ؛ وكان بقريتنا فى مساءٍ بعيدٍ ..
بعيدٍ .. ،
.. (.. وكانتْ علىٰ حالِها .. ؛

لم يمرَّ قطارُ الضجيجِ علىٰ روحِها بَعْدُ .. ؛
لَمْ تكُ أكبادُها النازحاتُ إلى مدنِ النفطِ طَارَتْ .. ؛
ولا النازفاتُ دَم العُمرِ .. عادَتْ ..) .. ؛
وكانَ شَجِيًّا .. حَزِينًا ..
آهِ .. كيفَ تَسَلَّلَ مُرتَحِلًا فى الدماءِ .. ؛
ومُرتَدِيًا جسدى ؛ وافترس اللحمَ طِينًا .. !!
كانَ يُورِقُ فى القلبِ .. ؛
يَمتَدُّ فى غَسَقِ الأمسياتِ ؛ ويبقَىٰ دَفِينًا
كَيْفَ ؛ والذكرياتُ تَشِيخُ ؛ استكنَّ إلى الروحِ مُنْزوِيًا ؛
حَيْثُ ظَلَّ جَنِينًا ؟؟ !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● ●

.. ظِلُّنا هذه الأرضُ .. ؛ يتبعُنا .. ؛
ظِلُّنا هذه الأرضُ .. تَأْخُذُ شَكْلَ الرصاصةِ حِينا ..
لتخترقَ القلبَ .. فينا ..
هلْ لَنَا أَنْ نَفِرَّ قليلًا .. ؛
ونأوِى إلىٰ جبلٍ لا يُطَاوِلُهُ الماءُ .. ؛ نُذْعِنُ لِلذكرياتِ ..)
نُهَذِّبُ أمنيةَ الروحِ شيئًا .. فشيئًا .. ؛ وَنَدخُلُها آمِنِينًا ..
إنه الحلمُ إذْ يتشكَّلُ فينا .. ويَعْصِى على الموتِ .. ؛

يلبسُ مِنْ زَبَدِ الوهمِ بعضَ شُفوفِ الغلائلِ .. ؛
لكنَّهُ يتحدىٰ اليقينا ..
هو العمرُ .. ؛
أعرفُ كَيْفَ ارتمىٰ سِرْبُ أيَّامِهِ فى الشِّرَاكِ .. ؛
وها هى بعضُ الظباءِ يراودُها الماءُ .. ؛ تَهفُو حَنينا ...
وأنجو بها ..
رُبَّما النبعُ كانَ كَمِينًا .. !!

• • •

أيها الشبحُ المستحيلْ ..
قالَ لى حارسُ الليلِ : إنكَ كنتَ هُنا .. ؛
وارتقبتُ ثلاثَ ليالٍ حُسوماً .. ؛
وأومأتَ لى .. فتبعتُكَ مُسْتَلَبا مُسْتكِينًا ..
وها أنتَ تَهْبِطُ بى درجَ الروحِ .. ؛
يا سيدى ؛ نحوَ مملكةٍ مِنْ غُبَارِ الصهيلْ
وتعرجُ بى لمقامِ الغُوايَةِ ؛
تفرطُ بينَ يدىَّ من الإرثِ لَغْوًا مَهِينًا :
[.. ذُبَالَةَ مَجْدٍ اثيلْ
صورةً فى إطارٍ قديمٍ لِجَدٍّ تمدَّدَ شاربُهُ .. كالفتيلْ

خِنجرا صدئا .. وَجِرَابا لسيفٍ كَوْشمٍ ؛
على حائطٍ وسَمتهُ الشُرُوخُ .. ؛
بَدا لَوْحَةً تتقاطعُ فيها الخطوطْ ..
عباءةَ شيخٍ ؛ مرقَّعةً ؛ تَتَهدَّلُ منها الخُيوطْ ..
قنديلَ زيتٍ ؛ وَتَحميلةً للتواشيحِ في مَقْطَعٍ مِنْ عَويلْ
وَمِسْبَحَةً لأبى ؛
حَيْثُ كانتْ أصَابِعُهُ حَوْلَ حَبَّاتِها تَسْتَدِرُ السماءَ ؛

وَحُقًّا مِن العاجِ فيه بقايا السُعُوطْ
قِنَاعا لأمى ؛ وَقَدْ وَفَدَ الضَّيْفُ .. ؛
ثُمَّ ارائكَ سَاخَتْ قوائمُها .. ؛ وَرُفاتً لِعزٍّ قديمٍ ؛
بَقيَّةُ عُشْبِ طَفَتْ فى رُغَاءِ السُيُولْ ..]
آهٍ .. يا ذلكَ الشبحُ المستحيلْ
انتَ تَوَّجْتَنى بالسَّرَابِ النبيلِ .. سِنينا ..
وَفى وَحْشَةِ القبوِ .. خَلَّفتنى ..
أُعَانى رُطُوبَةَ هَذا الفَرَاغِ المُسَمَّرِ .. ؛
وَحْدِى .. ؛ سَجِينًا .. !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوسف أبو ريه

الكتاب فوق التل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت أعلم أن وراء الشارع الذى أعيش فيه تلاً مرتفعاً ، ولم أفكر فى الصعود إليه أبدا ، كنت أرى الدرج الذى ينتهى إليه والحجارة الكبيرة البيضاء التى تبطن جوانبه ، كما كنت ألمح ذؤابات الشجر المغبر تطل من سطحه وبالرغم من مرورى اليومى من الشارع الموازى لم أحاول اكتشاف عالم هذا التل .

سألته ونحن فى منتصف الدرج :

ـ أتقول إنه مأهول بالناس ؟

ـ سترى بنفسك .

وحينما وصلنا إلى منتهاه ، نظرنا إلى أسفل ، فرأينا البيوت وقد صارت نائية وصغيرة ، واستقبلنا أرضاً تتناثر عليها حشائش مهملة ، وأشجار العبل متفرقة تتوزع بين جذوعها عشش من الصفيح يلهو أمامها ـ فى شمس الضحى ـ أولاد صغار بينما جلست أمهاتهم على « الطشوت » يغسلن الهدم القديمة وكنا نرى أسلاكاً ممتدة بين أشجار منشوراً عليها ملابس مبللة .

ـ إنك لا تستطيع تحديد البيت الذى تسكنه من هنا .

ـ لا أستطيع .

ـ يختفى وراء هذه العمارة .

ـ لم أكن أدرى أنى قريب من هذا العالم الآخر .

ـ أنت لم تر شيئا بعد

ـ لا تنس أننى غريب .

كنا قد جسنا خلال الكثير من الأماكن فى هذه المدينة ، دخلنا مقاهى كثيرة ، وركبنا الحافلات عشوائياً حتى تصل بنا إلى المحطة الأخيرة ، فنتخير مكانا معزولاً فى محطة نائية ، ونفتح الكتاب الذى قررنا الاطلاع عليه ، ونظل نتصفحه حتى نملّه ، فنعود من حيث أتينا ، وكان قد قرر أن يصعد معى هذا التل لنتصفح كتاباً جديداً .

لم نعد نرى من المدينة التى صعدنا منها غير رأس البرج التى تبرق فى الشمس ، ومئذنتى مسجد القلعة اللتين تلاشتا فى غيمة الغبار الرمادى . أدرنا ، ظهرينا

لندخل بين بيوت الصفيح . مررنا على شاب يقتعد حجراً ، كان منكفئاً على نفسه واضعاً رأسه بين كفيه مستغرقاً فى أمر يهمه ، ومستسلماً لأشعة الشمس الدافقة ، لما اقتربنا منه رفع رأسه قليلا ، ونظر إلينا ثم احسسنا أنه لم يعد إلى حالته بل ظل يتأملنا بتفحص ، وللتأكد من ذلك ، حانت منى التفاتة عجلى إليه ، فرأيته وقد أدار جسده كله جهتنا ، ولم يرفع عينه عنا ، فرددت نظرتى بسرعة ، وأخذنى مشهد الجاموس والنعاج الطليقة ، كانت تميل على أطراف الحشائش وتنتزعها ، وبعضها وقف متحدياً عين الشمس ، يجترّ طعامه فى أناة ، نعر الجاموس وثغت النعاج بعد أن تركت طعامها لتلتفت إلينا وتنفخ الهواء من أشداقها ، وتلمس الزبد السائل .

ـــ الجميع ينظر إلينا باستغراب .

ـــ وجوه غير مألوفة .

وطالعت اللافتات المعلقة على جذوع الشجر وعلى الجدران القديمة ، وأدهشنى أنى أرى الأطباء والمحامين يهجرون الدنيا الواسعة ليفتحوا المكاتب والعيادات فى هذا المكان النائى المرتفع .

ـــ هل ضاقت الدنيا بهم ؟

ـــ هم أبناء الحى .

ودخلنا شارعاً ضيقا لننفذ منه إلى أرض أكثر ارتفاعاً تشرف على البيوت القليلة المتجمعة على نفسها ، صعدنا ، إلى أن استوقفتنا ظلة الجازورين ، واستطبينا نسمة الظل اللطيفة ، ولم نعد نرى شيئاً من المدينة الكبيرة ، انغلقت علينا هذه الدنيا الصغيرة ، نتسمع لصياح أطفالها الذين يلهون تحتنا بأطواق من الكاوتش .

ويتوزعون على الحشائش يتقاذفون كرة مصنوعة من جورب مشبع بالماء والطين .

كانت الأصوات تخفت حيناً ، وترتفع حيناً .

وتخيرّنا حجرين كبيرين ، وجلس كل واحد منا على حجر نسرّح البصر فى المدى الممتد أمامنا . ونعطى ظهرينا لغابة كثيفة من أشجار الجازورين النحيلة السيقان .

ـــ يمكننا أن نبدأ .

ـــ مكان آمن جدّاً ، يمكننا التردد عليه بلا خوف .

ـــ إننى وقعت فى غرامه فعلاً .

وقلّب صفحات الكتاب ذى الغلاف الأحمر ، ولمحنا صورة من أول الكتاب لرجل له لحية محفوفة ومنسقة ، ويضع على عينيه عوينات دائرية ، وشعره الطويل منسرح كله إلى الوراء فيبين له جبين رحب .

ـــ إنه غير من بدأنا به .

ـــ دعك من كل الكتب السابقة .

وبدأ ينقض القراءات السابقة ، وأوضح لى بأنه كان مخدوعاً ، وأكد أن العالم كله خدع زمناً طويلاً بهذا الرجل ذى الشارب السميك والحلة ذات الياقات العريضة التى يغلق أزرار صدرها جميعا حتى يخنق العنق القوى الملتف .

ـــ وماذا عن الرجل الآخر الذى بدأنا به أول مرة .

ـــ أى رجل تقصد .

ـــ الأصلع ذو اللحية القصيرة .

ـــ لا غبار عليه البتة .

وجاء ولد صغير ووقف أمامنا ، يحرك يده ليهش الذباب ، ولا يرفع عينه عنا ، وينصت إلى كلامنا ، وكلما حانت له فرصة من غفلتنا دنامنا أكثر حتى دسّ وجهه فى الصورة ، وأشار إليها ببلاهة .

ـــ لازل ..

ـــ نعم .. نعم رجل .. هيا اذهب لتلعب مع زملائك .

وعاند بشدة فى النزول إلى اترابه ، وظل يحملق فى الصورة .

— ولكنك تقول أن هؤلاء الرجال غرباء .

— طبعاً .

— الا يقدر رجل من عندنا ...

— هناك رجال كثيرون .

— لماذا لا نقرأ لهم .

— لم يحن الوقت بعد .

وجاء أولاد آخرون يركضون وراء أطواقهم ، ثم تجمعوا حولنا يرقبوننا ولا يبرحون المكان بعناد .

— العبوا هناك .

ولم يتحرك أحد من مكانه ، ظلوا على ثباتهم يبحلقون فى الكتاب بنهم .

— نريد أن نرى الصور .

— ليس هناك صور .. هذا كتاب .

— لمحنا صورة فى أول الكتاب .

— نريد أن نراها .

— دعنا نترك لهم المكان ، ونبحث عن آخر بين الشجر .

ولحق بنا الأولاد صائحين بالتهليل والتصفيق .

— نريد أن نرى الصور .

فاغتاظ صديقى جداً . فرفع طوبة من تحت قدميه وحدف بها الهواء ، فزع الأولاد ، وتفرقوا بين الأشجار ، ثم تجمعوا مرة أخرى فى حلقة وهم أكثر حماسة ، والتهبت أكفهم بالتصفيق ، بعد أن تركوا الأطواق تنزل وحدها إلى الساحة التى كانوا يلعبون بها .

فحدفناهم بطوبتين ، وهرعوا ليوهمونا بالنزول ، فزلقت رجل واحد منهم ، فانطلق صوته بالعويل ، والتم عليه الأولاد يرفعونه ، ورأينا الشاب الذى مررنا عليه يترك مقعده ، ويقبل جهة الأولاد وأشاروا نحونا باتهام .

— عيب على بغل من أمثالكما يعمل عقله بعقل عيل .

— أصروا على ملاحقتنا ونحن نريد مطالعة كتابنا .

— كتابكم أم تريدان الخلوة .

وجاءت أم الولد مشمرة الأكمام بزوبعة من الغبار ، ولحق بها جمع من النسوة والرجال ، ووقفوا يقلّبون فى الولد الذى رفع ذراعه التى سقط عليها متألماً ، وهجمت علينا المرأة بشراسة تجرجرنا إلى الأسفل لنسقط وسط الجمع الذى أوجعنا لكماً وركلاً .

— حتتنا موعودة بالوساخة دوماً

— ابحثوا عن مكان آخر ياأنجاس .

— كشفهم الولد فأصروا على ضربه .

ورحنا نلملم أثوابنا الممزعة ، ونعود من حيث أتينا ، حين استقبلنا السلم ، انتبه صديقى الذى أخذته نوبة من النشيج الهستيرى ، فبحث عن الكتاب بين يديه لم يجده ، ونظر إلىّ بخجل ، وأنا لم أكن أرى منه غير شبحه ، ذلك أن اللكمة التى هوت على عينى ، طمست نورها .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح فضل

شعرية السرد الدرامى عند « حنامينه »

يحلو لعشاق النقد التقييمى فى الأدب العربى أن يعدوا « حنامينه » أبرز اسم بعد نجيب محفوظ على خارطة الرواية المعاصرة ، ولا تكمن أهميته فيما يمثله من تيار واقعى ملتزم ، كما أنها لا تستمد من البيئة الشامية التى برع فى التعبير عنها ، بقدر ماتعتمد على إنجازاته الروائية ذاتها خلال أربعين عاما من الإبداع المتفجر.

ويكفى لدى أصحاب هذا الرأى أنه صاحب أكبر وأجرأ سيرة ذاتية كتبت باللغة العربية ، متمثلة فى ثلاثيته الملحمية الكبرى « بقايا صور » و « المستنقع » و « القطاف » بعد ثلاثيته الأخرى عن « حكاية بحار » و « الدقل » و « المرفأ البعيد » مما لا يدانيه فى طول النفس وثراء العوالم من الأجيال التالية له سوى « عبد الرحمن منيف » و « جمال الغيطانى » . بالرغم من تجاهل « روجرالن » له فى كتابه عن الرواية العربية ، وإغفاله للغيطانى أيضا فى تحليله التفصيلى .

بيد أن المنظور الذى نقارب به فلذة من إنتاجه الآن ليس تقييميا ولا عاما ، وإنما يقع فى إطار مشروع محدد لدراسة أساليب السرد فى الرواية العربية ، ومن ثم فهو منظور تقنى ، يقتضى عدم التركيز على الصبغة المذهبية أو الإقليمية ، إلا بمقدار ما تكشف من الملامح الفنية المميزة للسرد والعرض وتساعد فى توصيف الأسلوب طبقا لجهاز نظرى محدد يجمل خواص الأسلوب الروائى فى ثلاثة اتجاهات : الدرامى والغنائى والسينمائى .

وإذا كان التناول النقدى التطبيقى يقتضى التماس نموذج نصى لتحليله فإن اختيار هذا النموذج قد يخضع لأحد معيارين : ــ إما المعيار التقنى الخالص فنختار أنضج أعماله وأكثرها « كلاسيكية » وتمثيلا له ، بغض النظر عن تاريخ صدورها ، وإما العيار الزمنى الذى يجعلنا نتوقف عند أحدث هذه الأعمال وآخرها فى الصدور . ولعل الحل الموفق الناجح يصبح فى متناول

أيدينا إن كان عمله الأخير زمنيا مستوفيا للشروط الفنية اللازمة وممثلا لتجربته الكلية . وربما كانت رواية « الولاعة » التى نشرت مؤخرا نموذجا لهذا النوع من الأعمال الناضجة القوية .

بين الحياة والخلق :

يستطيع « حنامينه » أن يباهى ، كما يفعل ذلك دائما فى أحاديثه الصحفية الأدبية التى جمعها فى كتابين ، بأنه يستمد نسخ أعماله الفنية من تقلبه المرير على سطح الحياة الساخن ، منذ أن كان صبيا يسحقه الجوع والقهر فى إقليم « اسكندرونة » السورى قبل سيطرة الأتراك عليه ، حتى عمل صبى حلاق وعاملا فى الميناء طيلة سنين عديدة ، لم يسعفه بعدها ويشده إلى دنيا الشر « الأوادم » كما يسميهم سوى عمله « مرمطونا » ، صحفيا فى اللاذقية ودمشق ، لكن ظل هذا الكنز الذى تراكم عبر سنين طويلة من خبرة بالحياة تفوق جانب التحصيل المنهجى المنظم الذى تقدمه المدارس والجامعات هو الرصيد الذى يمد يده وقلبه إليه كلما أمسك بالقلم ، وهو لا يكاد يبدأ الكتابة حتى يسيطر عليه هاجس « السرد الروائى » الذى برع فيه وأتقنه بعد أن ورثه من أبيه ، وساعدته عليه قراءاته خاصة فى « ألف ليلة وليلة » وغيرها من المصادر المعرفية الأولى ، مما أدى بمرور الوقت إلى سد الثغرات الكبيرة أو الفجوات المعرفية التى يتركها التكوين العصامى عادة لدى أصحابه ، باستثناء فجوة واحدة تظل فاغرة فاها فى قلب وروح « حنامينه » ، وهى ارتباطه الحميم الموصول فكرا وإنتاجا بالتيار الأشتراكى النضالى الذى ظل وفيا له حتى اليوم .

فى هذه الخاصية البارزة التى ينبغى أن نسميها منذ البداية تكمن قوة كاتبنا ونقطة ضعفه القاتلة أيضا ، فى التزامه الأيديولوجى الذى كون منظوره ورؤيته وتحكم فى طريقة أختياره لمادته من « خامات » الحياة المبذولة أمامه . ولأن طفولته وصباه ملحمة من الشقاء والحرمان ، ولأنه تعلم بشجاعة ألا يخجل منها ، بل يصوغها عملا فنيا إنسانيا لا نظير له فى لغتنا العربية عبر مجموعة من الآثار التى يربو عددها الآن على العشرين ، بعضها قد « زف » أى طبع عدة مرات كما يقول ، وترجم إلى عدة لغات ، فإن الخاصية المنبثقة عن هذا الموقف ، والممثلة للملمح الأسلوبى الأول لديه هى تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المعقدة ، أمام استجابته لضغط مادة الواقع عليه . إن لديه شراهة عظمى فى تسجيل الحياة التى اكتوى بها فنًا ، وقد تتلمذ على « جوركى » وعماليق الرواية الروسية الشطر الأكبر من حياته ، وتعلم جمالياتهم بدأب ومثابرة ، وحفظ كلماتهم عن « دواليب المأكولات الفنية » لكنه « ملكى أكثر من الملك ذاته » فقد تعمد طيلة حياته وإنتاجه أن يترك للمنظور الأيديولوجى ممارسة فعاليته المطلقة فى أختيار المادة والتفصيلات ، وتكوين النماذج الإنسانية ، وصياغة مصائر البشر . وكأن إنتاجه برمته قد أصبح تطبيقا أدبيا لأصول المنهج الواقعى الأشتراكى كما تمثلها . هنا تنبت الفجوة التى أشرت إليها من جانبين :

أولا : لأن إيقاع الحياة وتطور المسار التاريخى ، فى العالم العربى عموما ، وفى سوريا على وجه الخصوص ، لم يأخذ فى اعتباره أن يعزز مصداقية المقولات الأشتراكية عن الطبقات وتطورها والأنظمة الاجتماعية والسياسية وطريقة تداعيها ، بل سار بمنطقه الخاص

المتراوح فى التجربة الكلية والمبتعد بشكل متلاحق عن هذا الإطار الأيديولوجى الصارم . فإذا مددنا أبصارنا إلى العالم الاشتراكى نفسه فى الآونة الأخيرة أدركنا أن حركة التاريخ لا تمضى فى الاتجاه الهندسى المرسوم للاشتراكية ولأن الأدب — طبقا لهذه المبادىء ذاتها — انعكاس للواقع وتنبؤ بالمستقبل فإن التزام « حنامينه » الأيديولوجى قد جعله يفضل رؤية الواقع كما يحدث ليحل محله واقعه المختار ومستقبله الموعود . إن حركة الحياة قد خذلت حماسته ويبدو أنها — حتى الآن — توشك أن تكذب رؤيته بكل أسف . ولو أن هذا الفنان العظيم قد انحاز للقيم الحضارية الكبرى كما تتجلى فى العلم والحرية والرخاء ، دون أن يحصرها فى نطاق الأستراتيجية الأشتراكية فحسب لما كان بوسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة فى أعماله بين الواقع والمثال ، وهو الذى شبع تقريعا للمثاليين المؤمنين .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمر الثانى الذى ترتب على هذا الانفصام بين المنظور الأدبى وما يمثله من « حس تاريخى » هو أن « حنامينه » ظل يكتب رواية شبه تقليدية طيلة حياته ، فلم تتطور صيغه ولا أشكاله الفنية إلا قليلا وبمقدار نضج وعيه فحسب ، ولولا أن لديه قدرة فائقة على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة بطريقة تهز قارئه ؛ لما استطاعت تجربته أن تغطى هذا الفقر الواضح فى التقنيات الفنية وتنمو بطريقة متصاعدة حتى الآن . إلا أن هذه الشعرية الرائعة المنبعثة من حرارة صدقه فى معانقة التجربة وإيمانه بالإنسان لم تملأ فجوة النقص التقنى . ولأن هذه مصادرة على المطلوب بحثه ، فإن علينا أن نقدم دليلا ملموسا عليها من العمل المدروس ذاته ، وهو روايته الأخيرة « الولاعة » .

مع أن تلخيص الأعمال الفنية اعتداء على عالمها ، خاصة من المنظور الأسلوبى ، إلا أنه يكفى أن نشير إلى موضوعها الرئيسى وخطها العام فحسب قبل التوقف عند معالمها التقنية ، فهى تحكى قصة تيقظ الوعى لدى شاب عربى من سوريا فى السابعة عشر من عمره إبان فترة الاحتلال الفرنسى ، وذلك عن طريق حدثين يستغرقان أربعة أيام لا أكثر : أحدهما هو حلول فتاة قريبة له ضيفا على أسرتهم ، وهى أنثى ناضجة وخبيرة فى فنون الإغراء ، مما يوقظ الشهوة لديه ،ويبعده عن البراءة التى ظلت أمه تشده نحوها بإصرار شديد . والثانى هو القبض على عمه ، زوج أمه ، لليلة واحدة بتهمة توزيع منشورات معادية للنظام ومحرضة على تكوين نقابات عمالية . ولولا أن مهارة« حنامينه » فى إقامة تشابك عضوى حميم بين هذين الخطين قد جعلته يكوّن سحابة ضبابية من الشك فى علاقة الفتاة بأجهزة التخابر والتجسس ، علاقة لم تحسم قبولا أو رفضا ، لظل الحدثان منفصلين عن بعضهما . لكن ما يعنينا إبرازه الآن هو أن الرواية تستخدم ضمير المتكلم فحسب ، وتسير فى خط زمنى أفقى منتظم طيلة صفحاتها لا تقطع وتيرتها التقليدية سوى بعض الخواطر التى يتذكرها الفتى مما قيل له منذ فترة وجيزة ، أو مما اختزنته ذاكرته النشطة من تجربته المحدودة . فهى إذن من الوجهة الفنية شديدة البساطة ،

وسطحية الهندسة ؛ إذ لا تصل إلى روايات تيار الوعى ، لأن الوعى الذى تتمركز حوله بؤرتها ساذج بسيط لفتى يتكون ، لا تضطرم فى نفسه سوى الغرائز الأولى للشهوة الجنسية والمعرفية معا ، ولا تتداخل فيها الأصوات ، لأن نماذجها نمطية مرسومة كما اعتاد المؤلف أن يخرج نماذجه ولا وجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حضورها ، فليس أمامنا سوى البطل — الفتى — ومن

يحاوره على ما سنوضح فيما بعد ، وهى تمضى فى خط زمنى متسق لا تحاول له كسرا ولا تركيبا ، أى أن تقنيتها الغالبة تتميز بالبساطة فى استخدام الأدوات الفنية ، وهى بساطة تعزز بشكل بادٍ، بساطة المنظور الأيديولوجى الذى تصدر عنه ، وتقوم دليلا واضحا على التباين بين التجربة الفنية الروائية فى آخر تجلياتها عند « حنامينة » وبين التجربة الروائية العربية والعالمية بغناها وتعدد مستوياتها ودلالاتها .

مذاق الكلمات :

ينقسم الناس عند « حنامينه » إلى نوعين : ابن المدارس وابن الحياة ، وابن المدارس لا ينتمى طبقيا إلى فئة تختلف عن نظيره ، بل هو غالبا مثله نابت من القاع ، لكنه قد أمسك بعصا سحرية فى يده هى القراءة ، أو على حد تعبيره الأثير « أصبح يكلم الورقة » ، مما يتيح له درجة أعلى من الوعى والفهم والقدرة على التواصل مع الآخرين . وهو غالبا لم يتجاوز فى مدرسته المرحلة الابتدائية فى إحدى المدارس المسيحية التى تلتقط أبناء الفقراء وتنثر فى رؤوسهم حبات يسيرة من المعرفة ، لكى تفتح عينيه على ما حوله ، ولأن « حنامينه » ملتزم بتجربته الشخصية كما أسلفنا فإن الراوى لديه شخص يتأمل ذاته — على طريقة ابن المدارس — وهو يتمرغ فى حمأة الفقر ثم وهو يطل على الحياة بخوف غريزى من داخل شر نقتها ، ومن أهم الأدوات الفنية التى يستخدمها « حنامينه » فى هذه الرواية بالتحديد هى أن يصب فى الكلمات التى يلقيها أبطاله فى حواراتهم ونجواهم خلاصة مركزة حساسة لنوعية تذوقهم للحياة ، فالإنسان الشامى الذى استنقذه هذا الكاتب الكبير من مجاهل الضياع الكونى كى يتجسد فى أعماله لا يتجلى فى ملبسه ومأكله ، وارتباطه الحميم ببحره وبره ، وكرومه ودروبه ، بقدر ما يرتبط بصوته ولغته ، ووقع الحياة على عقله ووجدانه ممثلة فى كلماته . غير أن هذه الكلمات بانتثارها المخفف ، وتراثيها البطىء فى ثنايا النسيج اللغوى تختلف عن تلك اللوازم الشامية الكاريكاتيرية التى تعودنا على رؤيتها خاصة فى الأفلام السينمائية وهى مكثفة ودامغة . وأخشى أن لا يكون بوسعنا الإشارة إليها فى النص دون إحداث مثل هذا الأثر الكوميدى . لأنها عند الاقتطاع من سياقها المطول تنحو إلى التركيز وتصبح مثل الإشارة السينمائية ، وإن كان انتشارها فى رقعة النص الكاملة يجعلها أكثر عضوية وطزاجة وتدفقا بالحياة فى إيقاعها المتوازن الصحيح ، لنجرب مثلا هذه الجمل من المشاهد الأولى فى الرواية :

« كفى ! أنا لا افهم عليك .. أنت هو العقدة التى تحدثت عنها ، أنت عقدة نفسية لا يفكها حتى الشيطان نفسه ... ولعلمك أقول : أنا لا أعيش فى الوحل ، وأبى لا يعيش فى الوحل . العمى ! أين هذا الوحل ؟ بخاطرك » .

وبوسعنا أن نشير إلى هذا الطابع الشامى فى كلمات « افهم عليك » ، « العمى » ، « بخاطرك » لكن ذلك لا يكفى لرصد حركة اللغة وهى تجسد حساسية الفتى المحاور لمعلمه ، والذى لا يدرك مجازية تعبير « تعيش فى الوحل » فينفتح وعيه بالحياة عبر تحليله الحوارى للجمل الكنائية والاستعارية ، وهو ينفث خلال ذلك طبيعته التلقائية فى طريقة كلامه ولهجته وصوته الخاص . إن الرواية وهى تلتقط من العماء التاريخى بعض الحيوات المرتبطة بالزمان والمكان ، وتسجل

كينونتهم الانثروبولوجية التى تتبدد فى الفضاء بدون هذا التبلور اللغوى إنما تسجل فى الآن ذاته صوت الإنسان المتمايز الفنى المفعم برائحة الوجود الفعلى ، فكأن تلك المجتمعات التى لم تجد من يكتبها من أبنائها لم تخلق بعد بالنسبة للآخرين ، إنها تموت بموت أهلها ، ومن هنا فإن الأدب ـ وقد شاركته السينما فى هذه الخاصية التشكيلية ـ هو ضمان استمرار الوجود المعرفى ، وشهادة ميلاد المجتمع التى تسمح له بأن يندرج فى منظومة التجربة الإنسانية العريضة .

بيد أن هذا المذاق المميز للكلمات فى إنتاج « حنامينه » عموما ، وولعه الشديد بالكنايات على ما سنوضحه بعد ذلك ، لا يلبث فى رواية « الولاعة » أن يصبح لازمة ملحّة تكاد تنم عن المهارة أكثر مما تفعم بالحياة ، وذلك حين يسرف المؤلف فى رصد وعى البطل عن طريق استفساره الدائم ـ الطفولى فى أحيان كثيرة ، واللامعقول فى أحيان أخرى ـ عن معانى الكلمات ، واجتهاد المعلم فى شرحها ، ربما قاموسيا ، مما يؤدى إلى كثير من الاستطراد وتبريد المواقف المتوترة الدرامية ، فتصبح الكلمات مثل « الزوائد الدودية » التى كانت لها وظائف خلال التطور البيولوجى ثم فقدتها وأصبحت مصدرا للالتهابات والمشاكل العضوية وسنضرب مثلا يسيرا على ذلك ، عندما يأتى ذكر الفتى يقول عنه المعلم : ـ

« ـ تعنى عمك ، زوج امك ، لأن والدك عبود الأرمنتى صار رميما

ـ ماذا تعنى بكلمة « رميم » هذه ؟ »

هنا ينحرف الحوار إلى مسار جانبى لا يقع فى صلب حركة الفعل الحقيقية فى الرواية لأنه استهدف الكلمات .

وقد يرى بعض من يقوم بتحليل النسيج اللغوى والدرامى للرواية أن هذه الاستطرادات إنما هى وسيلة للكشف عن تمدد الوعى وتفتح عين الفتى الذى يتحول فى عدة أيام من حال إلى آخر . فعن طريق الأسئلة التى تتخذ مظهرا لغويا يتعرف على الواقع وعلى الحياة ، لكننا لا نلبث أن ندرك ، والمثال الذى سقناه شاهد على ذلك ، أن الأسئلة المعجمية لا تصب فى تيار تعميق الوعى بالحياة بقدر ما تشير إلى بلادة صاحبها وعجزه عن التقاط الذبذبة الدقيقة للكلمات وتوقفه المخل أمامها ، مما يجعل الحوار نفسه فضولا ، ففى المواقف الحية يتجاهل الإنسان عادة مثل هذا التشوق لإدراك معانى الكلمات المحددة ، مكتفيا بالإطار العام لدلالتها طبقا للسياق ؛ كما لايند عنه شوقا للتواصل والتفاهم حول المحور الرئيسى للحوار . وبهذا فإن الانحراف عن الكلمات التى تجعلنا نجرب مذاق الحياة إلى تلك التى تقع على هوامش المعاجم قد يؤدى التدفق العفوى للنص الروائى عندما يسرف المؤلف فى توظيفه .

الإيقاع المسرحي :

يبدو لنا أن السمة الأخرى الناجمة عن هذه البنية الروائية المبسطة « للولاعة » هى ما يمكن أن نطلق عليه غلبة « الإيقاع المسرحي » المرتبط بالشخوص والزمان والمكان ، لكنه إيقاع مميز لمسرح خاص ؛ أقرب ما يكون إلى المسرح التجريبى ، ويتجلى هذا الطابع فى عدة مظاهر لافتة ، من أهمها :

● إن الرواية تبدو كما لو كانت « مقصوصة الأطراف » لا تحتوى إلا على حفنة يسيرة من الشخصيات النموذجية التى تتسع لها دائما خشبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح . ومع أنها تعتمد كما قلنا على أسلوب السرد المباشر للبطل الواحد ، في شبه « مونولوج » طويل ، تتمركز فيه بؤرة الكلام والفعل ، فإن الشخوص الأخرى ترى وتنطق بحضرته ، عندما تكون في حوار معه ، لا نتابعها بدون منظوره ، ولا نراها في غيبته ، ولا نسمعها إن لم تتحدث إليه ، فهو مركز الرصد في القطع السردية ، وقطب الحوار في المشاهد العرضية ، على ما بين العرض والسرد من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفى عليها طابعها الدرامى . لكن الشخوص تتميز بالاقتصار الواضح ، فهى لا تزيد في جملتها على ستة ؛ تتكون من الأسرة النواة : الفتى وأبويه ، والقطبين اللذين يتجاذبانه ، الواعظ الممسوس والمعلم المناضل ، ثم الفتاة الولاعة ، التى تشعل دراما التجربة في قلب الرواية . لا يكاد المسرح يتسع إلى جانب هذه الشخوص لأية ظلال أخرى تمر عليه ، لا وجود تقريبا لآخرين . كل يأخذ دوره ، ويقوم بمهمته ، ويتبع « البلورة » حيث تتحرك وتتكلم ، مما يجعل هذه الحفنة اليسيرة من الشخوص تبدو كما لو كانت قد قطعت علاقاتها بالعالم فيما عدا الخيوط الممتدة منها إلى الراوى فحسب ، الأمر الذى يضفى على الرواية صبغة مسرحية ، ويجعلنا نتذكر — كما يلاحظ « لوكاتش » في موقف مشابه — ذلك الفيلم الكوميدى الصامت لشارلى شابلن وهو يعرض شخصا يعد بسرعة حقيبته للسفر ، فيكوم فيها الملابس كيفما اتفق ، فإذا رأى أنها تفيض على حواف الحقيبة أخذ المقص وقطع تلك الزوائد وأغلق الحقيبة بارتياح على قميص بدون كم وآخر مقصوص الصدر وبنطلون بدون رجل أو مؤخرة وهكذا . فالشخوص لا تعرض بكامل حضورها كما هو الشأن في الرواية ، لا تتحرك بجميع ارتباطاتها وأعماقها ، إنما هى مختزلة إلى فئات محددة وحيدة الأبعاد طبقا لمنظور شبه أبله ، مما يجعلها واضحة التجريد والفقر .

● والظاهرة الثانية المرتبطة بالإيقاع المسرحى هى افتعال الحوار في أحيان كثيرة حتى يقوم مقام الحدث ويمثل الفعل ، فهناك « برلمانات » مطولة لأحاديث لا تنتهى بين الأطراف صيغت بمهارة فائقة ، تذكرنا بحوارات « توفيق الحكيم » الذكية جدا ، الماهرة في التشقيق وتقليب الكلمات وتعريف المصطلحات وإقامة التوازيات بين المتحاورين . لكنها لا تصب في صميم الحدث الروائى ، بل تثقله بالألوان الصارخة على الخطوط الرئيسية للشخصيات ، فالفتى يتفتح على نار الشهوة وينقلب من الضد إلى الضد في يوم وليلة ، والواعظ الممسوس دجال « موليبرى » يلمس عقل الأم الساذجة . بحجة تطهير روحها ، والمعلم مجادل لجوج يدير حوارا مطولا لعدة صفحات دون أن يقول شيئا ذا جدوى ، فبقدر الاقتصاد في الشخصيات نلاحظ إسرافا في المشاهد الحوارية التى تفتقد التركيز والإشارة إلى داخل الحدث ذاته دون استطراد . أما المظهر الثالث لهذا الإيقاع المسرحى فهو تجريبى إلى حد ما ، لأن الرواية التى تستغرق أحداثها أربعة أيام فحسب ، وتدور في مكانين رئيسيين هما البيت والدكان ، تمثل عرضا مستمرا لا يحتوى على أية وقفات أو فواصل ، فهى لا تتكون من فصول مرقمة أو معنونة أو مايشبه ذلك . لابد أن تقرأ في نفس واحد ، لا يوجد بها أية قسمة إلى أجزاء وهى ليست قصيرة ؛ إذ تقع في ٢٧٧ صفحة متواصلة لا تتخللها استراحة وكأن المشاهد فيها فقد حقه في الحركة والتوقف والتأمل والاستئناف . هذه التقنية التجريبية إلى حد ما تذكرنا ببعض القصائد المدورة الحديثة التى تستغرق

ديوانا بأكمله وهى تمضى فى نسق متواصل يلهث معه القارىء دون أن يتيح له فرصة التدبر والبعد والحركة أمامها ، إنها لون من المسرح التجريبى الذى يلغى حدود المشاهد ويحيل الساحة كلها إلى مسرح متصل يظلم جزء منه عندما ينير الجزء الآخر . لكن إذا تأملنا ما وراء هذه المشاهد مما يوفره هذا الإيقاع المسرحى من توتر درامى حقيقى وجدناه محدودا بدوره ، لأن نمطية الشخوص وتركيز البؤرة الراصدة فى الوعى المتحول للفتى المتباله ، وتطول الحوارات ، والتوالى المستمر للمشاهد ودمجها حتى لتصبح قطعة متصلة ، كل ذلك يعطى الانطباع للقارىء المشاهد بأنه حيال مسرحية قصيرة ممطوطة ، أو لقطة واحدة تعرض فى الفيديو بالإيقاع البطىء . ومع أنها لقطة مثيرة ودرامية لأنها ترصد حركة منفصلة لتحول وعى الشاب لكنها تتم فى زمن شديد الإيجاز فى الواقع يشبه ما كان يفهمه الكلاسيكيون من وحدة الزمن المسرحى ، إن ضغط المسافة الزمنية وعدم استخدام الفواصل التى تسمح للتجربة بأن تؤتى نتاجها فى التحول طبقا لمنطق الحياة يضخم شعورنا بأن هناك شيئا مفتعلا يريد المؤلف إنضاجه بسرعة فائقة بينما يتلكأ فى لحظات أخرى غير ضرورية .

دراما السيرة الذاتية :

فإذا أقتربنا بشكل أدق لا ستكشاف بنية الصراع الدرامى فى رواية « الولاعة » الذى يحدد أسلوبها بشكل حاسم ، وجدناها تتألف من مستويين يتصلان بالحدثين اللذين أشرنا إليهما ؛ أحدهما مركزى والآخر هامشى ، ويدور الصراع المركزى فى نفس الفتى الذى يخدع فى الشطر الأول بكلمات البراءة والخوف من التجربة ، ثم لا يلبث أمام أغراء بنت خاله الشبقة أن يكتشف لذة التجربة ومتعة الحياة الأليمة . أما المستوى الثانى من دائرة الصراع الدرامى فهو « لازمة » لأتفتأ تتكرر فى كل روايات « حنامينه » ، وهو صراع خارجى نضالى يتصل بأنشطة التوعية العمالية والنقابية وما يسمى بالسلوك الثورى ، وتتم الإشارة فى الرواية إلى هذا النشاط حتى يشكل عقدة الحدث الثانى المتصل بسجن الأب ، لكن الفتى يظل على الهامش ويقوم بدور المراقب الذى لا يؤدى بطولة واضحة فيه مما يجعله صراعا هامشيا فى بنية الرواية . ومع أن من الممكن بطبيعة الحال أن نقيم توازيا بين دائرة الصراع المركزى وهامشها النضالى على أساس « وحدة الوعى » بما هو فردى وجماعى معا ؛ فالذى يتفتح للحب لابد وأن ينحاز للتقدم طبقا للمنظور الاشتراكى الذى كتبت به الرواية إلا أن ذلك لا يجعلنا نغفل عن حقيقة أساسية فى نوع التوتر الدرامى الذى يميز أسلوب « حنامينه » لا يخطىء — فى واحدة منها — هذه اللازمة النضالية ، باعتبارها لحمة تجربته الحيوية مع « القضية » التى لا يبتعد عنها من هم من « طينة الرجال » على حد تعبيره ، مما يجعل اللفتات الدرامية المبثوثة فى تضاعيف أعماله الروائية منذ « المصابيح الزرق » حتى « الولاعة » سيرة ملحمية لدراما الصراع ، وهى فى صميمها سيرة ذاتية قبل أن تكون غيرية .

وبالرغم من أن المواقف التى يمر بها بطل « الولاعة » تغرى كثيرا باستخدام السخرية والمفارقة والتهكم من سذاجته وتباين وعيه مع الدائرة المحيطة به فإننا نادرا ما نكاد نبتسم لأن المؤلف لا يوظف هذه المفارقات ، ليست لديه روح الفكاهة بالقدر الكافى ، مما يكاد يصيب عمله بالجفاف لولا قدرته الفذة على الاستعانة بحيلة أخرى ترطب مناخاته وتخفف عذاباته ،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنها شعرية الحياة التى أشرنا إليها من قبل ، إن روح الشعر هى التى تعوض عوالم «حنامينه» من افتقادها لروح الفكاهة على ضرورتها فى بعض الأحيان . وبطبيعة الحال فإن مبعث افتقاد «روح الفكاهة» عنده إنما هو على وجه التحديد أحادية المنظور الأيديولوجى ، مما يحرمه من الاستمتاع والسخرية بما فى الحياة من ازدواج وتناقض بشكل بعيد عن التجهم والجدية المفرطة .

الكنايات المليحة :

يتعاطى «حنامينه» كما رأينا الأدب الواقعى ، والواقعى الاشتراكى على وجه التحديد ، وهو أدب — كما يقول المنظر اللغوى الكبير «جاكوبسون» — يعتمد أساسا على الكناية وعلاقاتها ، فى مقابل الأدب الرمزى والطليعى الذى يتكىء على الاستعارة وأخواتها . والكناية تهتم بصلات الجوار والمكان ، وإذا كان الأدب الواقعى يعكس الواقع ويجسده فى نماذج محددة فهو إذن يقف بجواره ويتوازى معه . وربما تكون كلمة «كناية» فى اللغة العربية من السعة وتعدد المعنى بما يجعلها فعلا صالحة للتعبير عن جوهر الأدب الواقعى وإنصافه ، لأن الكناية تتميز بأنها تشير إلى معنيين للعبارة أحدهما مباشر غير مقصود والآخر بعيد مقصود ، فإذا قلت عن شخص إنه طويل اللسان فإنك تقصد بذاءته وسلاطة لسانه وإن لم يكن هناك مانع عضوى من طول لسانه فعلا ، والأدب الواقعى قد يستمد فعلا من الأحداث الحقيقية ، لكنه قبل ذلك خلق فنى صيغ على نمط هذا الواقع ومقاسه ، ويحكى لنا «حنامينه» أن أول قصة قصيرة كتبها كانت بعنوان «بيع طفلة» ، وأنه راقب بنفسه مشهد بيع أحد الفقراء لابنته فى السوق بعد عجزه عن إطعامها وأنه بكى تأثرا من هذا المشهد الذى أعاده لماضيه القريب المعذب مع أمه الخادمة وأخواته العاملات فى البيوت ، أى أن كاتبنا قد بدأ تجربته الروائية من باب الكناية ، أى تحويل الوقائع المباشرة الحية إلى وقائع إبداعية فنية .

ولهذا فإن رواياته شذرات متجمعة من خبراته الحياتية المخزونة ، وهو بارع فى عمليات التخزين والاستحضار ، وسأضرب لذلك مثلا يتعلق باستخدامه للكنايات بمعناها الكلى الشامل للأعمال الروائية من جانب وللكنايات المتصلة بالعبارات المليحة المحببة الشعرية من جانب آخر ، فقد حكى فى كتابه «كيف حملت القلم» عن صديقه «رئيف خورى» من أنه كان يعمل مع كرم ملحم كرم ، فى مجلة «المكشوف» وأفرد هذا له طاولة كى يكتب عليها قصصه وهو يشرب «النارگيلة» ، ثم جاء إليه كرم بعد فترة وقرأ من فوق كتفه — الأوراق التى حبرها ، وقال له بلهجة اللبنانية الجبلية «إيش هذا يارئيف ؟ إذا كان البطل «يركب» البطلة من أول القصة فكيف نفعل لنملأ صفحات المجلة ؟» . وقد وعى «حنامينه» هذا الدرس جيدا ، فلم يسمح لبطل رواية «الولاعة» التى نتخذها نموذجا لأدبه ، أن يمارس هذه الكناية مع فتاته المثيرة «فروسيا» ، سوى فى الصفحة الأخيرة تماما عند إسدال الستار ، يقول : «فى هذه اللحظة ، ونحن عاريان فى الفراش ، سمعنا قدحة خرج منها شرر كالومض ، ثم اشتعلت ولاعة كانت فى يد أبى أضاءت الغرفة كلها ... وللحال انطفأت القداحة ، وهزت البيت بنوافذه وجدرانه وبابه وسقفه ريح شديدة ، ريح لم أعرف قبل هذه الليلة ما هو أشد منها ، حتى أثناء العواصف الكثيرة

التى كانت تهب على المدفأة فى مدينتنا البحرية اسكندرونة .

ونحن فى هذا المشهد الختامى أمام كنايتين فضلا عن الكناية العملية ، إحداهما الولاعة الحقيقية التى جعلت الأب يضبط الابن متلبسا فى الفراش ، والأخرى تشير إلى الفتاة ذاتها ، فهى « ولاعة » تلهب الحواس الخمس لكل من يلتقى بها من الرجال ، سواء كان الابن الذى احترق بنارها ، أم الأب الذى صرحت له بانها تنتقم منه بما فعلت مع ابنه لانه تابى عليها ، أم المعلم الأستاذ صبحى الذى لا يختلى بها حتى تجعله يجثو امامها راكعا ، وادهى من ذلك « الصالح لاونديوس الممسوس » نفسه الذى لخذتها الأم إليه كى يعظها فما كان منه إلا أن سقاها نبيذا مغشوشا وراودها حتى ركع أمامها أيضا ، مع أنه كما يطلق عليه المؤلف فى كناية مليحة أخرى « فزاعة عصافير » ثم تأتى الريح التى يسدل بها الستار لتمثل كناية أخيرة عن التعبير العاصف فى داخل البطل ، وفى الدلالات التى يريد لنا المؤلف أن نخرج بها من روايته .

لقد وقعت التجربة بعد تشويق طويل ، وانتقل الشاب من البراءة إلى النضج فى أربعة أيام معدودة ، وبهذا تأتلف الكناية اللغوية مع الكناية الإبداعية فى تأطير أسلوب « حنامينه » الدرامى فى سرده القومى المليح .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين مسافتين

تأتين لى .
جسدى يُحسُّ رمادَهُ ،
ورذاذَ طيرٍ يستدرُّ سحابةً
فأنالُ وقتاً دائما ، وأقولُ ما يُنسَى
أحبكِ أم أريدكِ
رغبةٌ رمليةٌ تلتفُّ حول يدىَّ
موتٌ دافئ ، قطٌّ يناوشُ ظلَّ نافذةٍ
ظلامٌ ظامئ
أهى الغوايةُ أن أرى الخيل المخصَّبَ نائما فى دُكْنةِ اللبلابِ ،
أن أتشممَ العشب المبلل بين جلدكِ والقميصِ

وان أهزَّ إليك نخلًا مَرْيَميًّا كى تُشيرى لى ، فأكتشفَ الكلامْ
وأنا أريدُكِ ،
هل لدىَّ من الفراديسِ الأثيمةِ والسماءِ — الشاهدِ الغيمىِّ —
ما يكفى لأهبط ثانيا بخطيئةٍ أخرى
تملَّيتُ الفراغ بفرجةِ الباب الواربِ ،
وامتلكتُكِ فى احتلامْ
تأتين فى الفرح المؤجَّلِ والعذاباتِ الصغيرةِ
فى البرودةِ والبرودةِ والزجاجِ
وتتركين على السرير مَدارَ أنثى
تلك رائحةُ العناكبِ ، والجدارُ يمجُّ وحشتَهُ
فألتمسُ المدينة فى بقايا شارعٍ
فى خطو عابرةٍ تخلل صوت كركرةِ النراجيلِ ، اندفاعاتِ الدخانِ
صنانِ دوراتِ المياهِ ، تآكلِ الأسفلتِ والأحجارِ
كَشكِ الهاتفِ المنهارِ ، أعمدةِ المصابيح الصديئةِ
فى الصداقات السريعةِ والأحاديثِ الخفيفةِ
فى حوارٍ فاترٍ
فى الإثم والنسيانِ
— كيف قضيتِ وقتكِ منذ موعدنا الأخيرِ

● غسلتُ ، شاهدتُ المسلسلَ
وانشغلتُ لساعةٍ في الحبِّ والتطريزِ
نمتُ برغوتى ، وخليطِ أعشابى
وانتَ ؟
— نسيتُ ! هل أحببتِ قبلى ؟
● ربما ،
في أيِّ برجٍ حظُّكَ اليوميُّ
— برج الحوتِ
● برجٌ غامضٌ
وأقولُ ما يُنسى ، وأجترُّ انفعالاً ما
هواءٌ باردٌ
كلبان يلتصقان في أحدِ الأزقَّةِ
نثرةُ الضوءِ الشتيتةُ
بعضُ أشياءٍ تَهادتْ في الفراغِ
وأنتِ ، في تلك الهنيْهةِ من زمانٍ غائبٍ
تأتينَ فيما يُشبه الذكرى
وتعتادين ملء الوقتِ بالموجِ الصغيرِ
ولا أحبُّ وإنما جسدى يُحسُّ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكيف ينتشرُ المساءُ على نهايات الأصابعِ
والحصى فى الغيب والرغباتِ
قلتُ لها ، سأحتاجُ اكتشاف الله والأبديةِ الأولى
فقالت أنت أفسدت العلاقة بالتفاصيل الكثيرة
واختلفنا حول قائمةِ الأثاثِ وشكل ترتيبِ المقاعدِ
فامتلكتُ دقيقةً ومسافةً
وبدأتُ يوما ثانيا لأدوم فى التكرارِ
مُتصلاً بهاويتى ، تخالطنى وجوهُ الميتينَ
غِيامُ أصواتٍ مُفَرّقةٍ تحدثنى
وماذا ؟ ..
هل سوى الفرحِ المؤجّلِ ، والبرودةِ والزجاجِ
وذلك الخيطِ الترابيِّ الذى يمتدُّ داخل رغبتى
فأقولُ ما يُنسى ، وأكتشف الحياة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمـــــد حســـان

خيـالات الأزمـنة

رفّ القلب رفّ ، ترك تفاصيله للتحدد ، انصرف اللحم والشحم ، وبقى الجلد كساء للعظم . ساب روحه للموت ، انتفض الجسد واندلقت روحه .

قُبِض الشيخ قبضا لا رادّ له .

* * *

اختار وفعل .

الأكل معناه طغيانٌ على حق غيرك فى البقاء . امتنع عن الأكل . مات .

* * *

حافظة الفرج عن غير بعلها الشيخ . ظلت تعجن وتقرّص ، وترمى فى الفرن الأخشاب ، ترقب الأقراص المنضّجة بالنار ، وتتسمع لطقطقات القوالح المشتعلة فى الشاروقة . تجذبها شرارات اللهب اللافحة ، وذرّات الرماد الصاعدة . ترى فيها خيالاتِ الأزمنة المنتهية القادمة . تهُب عليها دفعات الدخان . تختنق بالدمع . تقوم لتبرد روحها الواجدة وجسدها الذى قارب أن ينشوى ، تندفع للباب المطلّ على الزاوية ، تاركة وراءها الرغيف الأخير للتفحم .

* * *

تقف أمام الباب . تجد الحفيدة الحسناء لاهية بيد الشيخ الجدّ ، تبسبس لها ــ تناديها .

يمنعها من التقدم صوت خطو أملس عند الباب . تنتظره . تجده كلبا كثّ الشعر ، طويل الأقدام ، أسداً ضخماً ، يقف على باب الزاوية ، يوازيها ، يجلس على قدميه ويداه مشدودتان إلى أعلى ، ينظر للشيخ وللطفلة ، لا تقوى الجدة ولا الحفيدة على الحركة أو الكلام ، يقف الكلب على قدميه ، ويقترب من رأس الشيخ يلعق الوجه واليد التى مازالت فى كف الحفيدة ، تنزلق دمعة من عين الكلب ، تُسقِط على السجادة الحرام ، تعبرها ، وتأوى للأرض ، يلفّ بجسده مغادراً الزاوية فى انسياب ، بينما يرتفع صوت الحفيدة التى بدأت فى البكاء .

يومان وليلة . الليلة الثانية أوشكت أن تسيطر ، والجد ممدد على فرشته ، والحفيدة فى حضن الجدة ناعسة ، نشيجها يهز الصدر الحاضن .

جاوز المتوافدون الحد المألوف ، هُيِّء المدخل لاستيعابهم ، تسربوا حتى غطوا المدخلَ والزاويةَ والحائطَ ذا الشباك الصغير ، تواثبوا من الخارج ناظرين إلى الجسد المقبوض الراقد أمامهم ، تدافعوا حتى اسقطوا الحائط طوبة طوبة ، وبقيت أجسادهم بنيانا مرصوصا ، بتلاحم متين ، يسترون الزاوية والجسد . كرَّ الصهر الترجيع بلا انقطاع . رفع الواقفون اصابعهم للسماء مهللين وهم خافضو الجباه .

شرخت الزوجة أذن صديقتها الأول — ابنتها — قليلة الخبرة بحالات الوَجْد ، لَمّا ناحت الثانية صائحة يا بويا .

ماماتش ، اصرت . لم يمت . مات . ايه الكلام ده ، ده موجود ، مقبوض ، وهيرجع .
كبرّ الناس .

* * *

فى ليلة الحرب — قالت الجدة — الزوجة — بعدما سمعنا الخبر وقف فى مكانه ، وانتفض صائحا : الله اكبر ، ونام مقبوضا سبعة أيام .

الا تذكرون ؟ أصرت . هتف أحد المتراصين : ايوه ، والمصحف الشريف ، شفته على الجبهة بيزحف على بطنه ، من تحت السلك فوق الألغام ، يفك ، ويرمى . ولما ناديته باسمه بصّ لى عنيه جت فى عنيه ، وضحك ضحكته وصلت كأنها دانة مدفع جريت فوق الألغام لغاية عنده ملقتهوش والالغام مصابتنيش .

قالت الأم : كان بيكره اليهود .
الموت علينا حق قالها الابن الأصغر ، وطلب الاسراع فى تجهيز الغسل ، والكفن ، والخرجة .

ده مقبوض ، وهيرجع أصرت الأم .
قال الصّهر . أول أشغال الشيخ الوتد تثبيت الدنيا وقت الشدة ، سيبوه لما يرجع نعرف كان فين .

ضحكت الأم : كان غيرك اشطر .
خرج صوت من بين الجمع : إكرام الميت دفنه .

النوم ملّك الأدمعة فسطلها ، واسقطها فى الحجور ، وبقيت الزوجة صاحية عازمة .

رفعت الجسد المتخشب تحمله على كتفها فارّة به منهم ، من ُغير المؤمنين به .

فهم إما راغب فى فرجة مشهد حلول الروح فى الجسد ، وإما راغب عن الإيمان به ينتظر تحلل البدن .

وحافظة العهد طوال سنى حجه وسياحته فى أرض الله تعى قوله : الروح والبدن بيشدوا بعض لفوق الفُوق ، أو لتحت التّحت ، والواحد بينهم بيجاهد ، وعلى قد العَزْم بتكون النتيجة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حملت الواعية ــ دبيبُ الحياة فى البدن ــ الجسدَ فوق كتفها ، متخطيةً رجالاً ، ناموا ، أو أنيموا .

خرجت للشارع لا تخشى من الكلاب العاويات العضّ ، بل التيقظ .

يتمسح كلبٌ بقدميها ، ترفسه ، يزداد التصاقاً . تنظر له ، فإذا هو شبيه الأسد . ينظر لها ، ويسير متهادياً ، أمامه الكلاب التى تفرّ إلى الأحواش .

تصل بحملها إلى الناصية ، طريقان للسلوك ، مسلك مطروق من الناس يصل إلى الطرف الآخر من البيوت ، وآخر يصل لبَرَاح الزرْع والجبانات .

تختار طريق الألفة مع البراح ، تطأ الزرع طائرةً تشتاق للحظة الانفراد بالشيخ البغْل ، تصل لمدخل الجبانة . تُجلسه ، وتقعد بجواره مستندين إلى الحائط ، منتظرة حلول الروح فى البدن ، تواقةٌ لسماع خبر سياحتهِ الجديدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بــــدر الـــــديب

بديهيات التراث

اكتب هذا المقال وانا بعيد عن المصادر والأدوات اللازمة لكتابته او لتوثيقه ، بحيث لن يكون اكثر من مجرد استخلاص لتجربتى الشخصية ، خلال سنوات طويلة من النظر والتعرض لمشكلة التراث ، التى اعتبرها مشكلة غير محلولة فى فكرنا المعاصر وفى ثقافتنا المعاصرة . فما زالت الأسئلة محتدمة حول معنى التراث ومضمونه وحجمه ، وماذا ناخذ أو ندع منه ، وهل يمكن توظيفه او استخدامه ، وكيف نخلص منه فى راى البعض او نمتشقه كسلاح للدفاع عن ذواتنا فى نظر البعض الآخر .

فلا أظننا نستطيع أن ننكر مدى ما بيننا من خلاف حول هذه الأسئلة ، وأسئلة أخرى كثيرة شائكة حول الدين والتراث ومدى التفريق أو التوحيد بينهما ، وطبيعة هذا الفارق أو الجامع بينهما . ولا أظننا نستطيع أن ننكر أيضا أن ما بيننا من خلاف ، مازال خلافا غير مجدٍ لأنه لا يتطور ولا يتراكم النظر فيه ، بحيث يمكن لنا أن نحس أننا نتقدم فى حل هذه المشاكل ، أو على الأقل إعادة صياغتها وتصورها كمقدمة لحلها أو لوضع برامج للتوصل إلى هذا الحل . إننا مازلنا نلف وندور حول قضية زائفة الوضع عقيمة النتائج هى قضية الأصالة والمعاصرة ، ومازلنا نتردد ونتماحك حول تنقية التراث أو ما نسميه تقديم جوانبه المضيئة ، وإهمال مساربه المظلمه ، ومازلنا نثير قضايا قديمة حول الأشكال الأدبية والفنية التى نمارسها ومدى علاقتها واستفادتها

بالتراث ، حتى وإن كنا غير قادرين على معرفته معرفة موضوعية ، وحتى وإن كان دور هذا التراث قد اهتز أو اختفى أو على الأقل لم يتعمق فى وعينا وفكرنا وقدراتنا الإبداعية .

ومن هذا التبصر بالحيرة الحضارية التى نعيشها أمام التراث ، ومن الإحساس بأن حلولنا لا تتقدم ولا تساعدنا فى تطوير علاقتنا بالتراث ، أو أريد أن أعود إلى ما استشعر انه بديهيات يجب أن نبدأ منها وأن نتفق بيننا وبين أنفسنا على أننا يجب أن ننطلق منها ، أو أن نجد لأنفسنا نقط انطلاق منتجة للبحث والعمل ، صالحة لأن نضيف إليها وأن نعمل معا على تطويرها وتعميقها .

وأولى هذه البديهيات بالنسبة لى ، أن التراث ليس سمة بيولوجية يمكن أن نطمئن إلى وجودها دون جهد كطبيعة الأنف أو خصائص الدم ، كما أننا يجب أن نفرق بينه وبين ما ننشأ عليه من عادات فى الأكل والطعام والملبس ، بل وحتى من مواقف شعورية وخصائص فى طرق الحديث أو التعامل مع الطفل والمرأة والأب والعائلة . هذه جميعا ظواهر لموضوعات تخضع للبحث العلمى بعد تطورنا الإنسانى الطويل ، وتدخل فى مجالات البيولوجيا والاجتماع واللغويات وأيديولوجات الاقتصاد والسياسة والحكم .

وليس المقصود هنا هو التقليل من أهمية هذه الظواهر أو أهمية دورها فى تكوين شخصياتنا كأفراد أو حضارتنا كمجتمعات . ولكن المقصود أن نشير ، من ناحية ، إلى أن دراسة هذه الظواهر أو الخصائص هى موضوع لعلوم لها مناهجها ووسائلها التى يجب أن تُحترم ، إذا أردنا الإشارة إليها ، أو دراستها ، أو إقامة أى بناء فكرى على أساسها . أما الأمر الثانى والمقصود هنا ، وهو الأهم ، فهو تخليص أنفسنا من أن الضرورات أو الحتميات أو الخصائص التى تثبتها هذه العلوم ، التى تدرس مثل هذه الظواهر ، لا تدخل بالضرورة أيضا فيما يجب أن نعتبره تراثا . فهى جميعها تدخل فى باب تكوين الشخصيات الفردية أو المجتمعات بظروفها التاريخية الماضية والمعاصرة ، وبأوضاعها فى عالم متغير وضاغط بمجتمعاته وثقافته وحضارته المعاصرة والمصاحبة لنا والمؤثرة فينا .

التراث إذن ليس شيئا نرثه رغما عنا أو دون تدخل من جانبنا أو إرادة لتبنيه ، فهناك فارق علمى جدى بين أن ندرس من نحن ، وبين أن ندرس تراثنا وماذا فيه . وهذه البديهية الأولى التى صغناها صياغة سلبية تجعلنا ننظر الآن متسائلين: ماذا إذن هو التراث ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التراث هو مجموع من القيم والمعارف والمواقف والاتجاهات ، متضمنة أو مجسدة فى مجموع متعدد الصور المختلفة الأشكال والأحجام ، من الكلام المكتوب أو الشفهى أو القائم فى آثار متنوعة الصور والمواد الباقية التى حققناها فى عصور سابقة ، والتى نجد ، فى لحظة ما من تاريخنا ، أن علينا أن نعرفها وأن نتبنّاها كأنها جزء حى من حاضرنا ، ويضطرنا اضطرارا إلى أن نعرف حاضره ، أى اللحظة التى نشأ فيها . وينقلنا هذا إلى البديهية الثانية التى أريد أن أقدمها للقارىء المتفحص ، وهى أن التراث لا يعاد إحياؤه ، ولا يبعث من موات فهذا كلام متناقض نخدع به أنفسنا ، ولكنه لا يصبح فاعلا أو مؤثرا ، إلا إذا تبنيناه من ناحية وعاصرناه من ناحية

أخرى . وأريد الآن أن أشرح أو أن أوضح ما أراه حول الفكرتين التبنى والمعاصرة . وهنا أكرر القول أننى حاولت هذا مرارا كثيرة ولم أوفق ، وربما لا أزال غير موفق ، ومن هنا جاء فى عنوان هذا المقال .. « مرة أخرى » .. فقد سبق لى أن كررت هذا الكلام من قبل ، وأعتقد أن كل من يتحدث عن التراث ، لابد أن يكرر جانبا منه .. وهذا ما حدث بالفعل .

يجب علينا أن نتذكر أن أوروبا عندما استعادت تراث اليونان لم يكن هذا جزءا بيولوجيا ، بل ولا حتى تاريخيا من تراثها ، وأنها لم تصنع عصر النهضة بأنها استعادت تراث اليونان ، بل إنها استخدمت تراث اليونان فى صناعة نهضتها . وقد يتطلب إثبات هذا بالنسبة للقارىء العربى بحثا تاريخيا مطولا لا أنتويه الآن ، بل قد لا أستطيعه . ولكنى أدفعه وأضعه أمام القارىء للتفكير والنظر . فلم تكن أوروبا التاريخية والاجتماعية والاقتصادية فى عصر النهضة ، أو عصر الإعداد لها ، مجرد امتداد وراثى لليونان ، بل كانت فعلا إراديا ذا أبعاد حضارية لتبنى تراث وقيم ومواقف ، أدت إلى دراسة تفصيلية تستهدف معاصرة ما اختارته أوروبا من هذا التراث لتصنع به نهضتها .

فعل التبنى إذن هو الجانب الأول والأساسى فى أى موقف للتراث . ولا أستطيع هنا لن أدخل حتى فى الإشارة إلى كل العوامل التى أدت أو التى دفعت أوروبا الى تبنى هذا التراث ، الذى نقلها من مرحلة القبائل البربرية لمدن البرجوازية التى نشأت فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، إلى مرحلة الدولة فى عصر النهضة . وبروز مفهوم الفرد فى بدايات النشأة للمدينة الأوربية ، التى وضعت الأساس لما نسميه ديمقراطية أوروبية ، وما نسميه ليبرالية أحيانا أخرى ، والتى أدت إلى كل هذا التقدم الحضارى الذى نواجهه والذى نحتار أمامه ، تارة فى محاولة تقليده ، وتارة فى محاولة تفسيره ، وتارة ثالثة للشعور بأنه غريب تماما علينا وبأننا لا نملك القدرة أو الأمل فى اللحاق به .

وقبل أن ننتقل إلى الوجه الآخر لتجربة أوروبا ، وهو معاصرة التراث الذى تبنته ، يجب أن نتوقف وأن نتأمل بمزيد من التفكير معنى التبنى للتراث .

يختلط هذا المعنى للتبنى عندنا وفى فكرنا العربى بمسألة الدين . فنحن نتصور أن إسلامنا هو تبنٍّ لتراثنا . وهذه مسألة عويصة وحساسة يجب أن ننظر فيها بقدر من التأنى والتعقل والرزانة ، فالإسلام دين مصادره مقررة محترمة مدروسة سواء كان ذلك بالإشارة إلى الكتاب أو السنة أو حتى إلى جهود الفقهاء . وإذا كانت التجربة الدينية الإسلامية للفرد أو للمجتمع لم تدرس بعد بما فيه الكفاية ، فإننا على الأقل نستطيع أن نصادر على أننا مسلمون وأن كل محاولات ما يسمى صحوة إسلامية ، لا تريد أن تجعلنا مسلمين ننطق بالشهادة ، ونؤمن بالمصادر ، ونسلم بأركان الإسلام ، ولكنها تريد أن تصنع منا مجتمعا نتصور باختلافات كثيرة ، أنه المجتمع الإسلامى الأمثل . وهذا فى الأساس تجربة فى فرض ايديولوجيا وتفسير قد نحترمه ونوقره ، ولكنا لا نستطيع بالضرورة أن نراه ضروريا ، أو نراه الصواب المطلق ، إلا إذا اندرج الفرد منا فى إطار الايديولوجيات والحركات المذهبية المطروحة فى الساحة والتى تسمى نفسها الصحوة الإسلامية ، أو أى صفة أخرى بهذا المعنى .

فإذا كان التراث هو الإسلام فقد تبنيناه وآمنا به ، ونحاول كبشر أن نعيش على هداه ، وأى فشل أو تصور فى ذلك لا يعود إلى الإسلام أو مبادئه ومصادره ، بل إلى تصورنا الفردى وإلى ضحالة تجربتنا الدينية أو ضعفها . فالإسلام كمجموع ثابت من النصوص والتفسيرات ، مهما اختلفت ، ليس هو موضوع التساؤل أو النقاش حول التراث ، فإن كل ما أثير من تساؤلات أو خلافات حول الخمينى أو صدام حسين ، لا تنفى أنهما مسلمان بل نعتمد فى كثير من قوتها أو محاولة إثبات صحتها على أنهما كذلك . ولكن ليس هذا هو موضوع الحديث الذى أتناوله هنا ، فالموضوع هو أننا كما تبنينا الإسلام علينا أن نتبنى تراثنا إذا أردنا ، أو إذا وجدنا أنه جدير بذلك ، أو إذا استطعنا ـ وهذا هو الجانب الثانى من هذه البديهية الثانية ـ أن نعاصر منه ما نريد أن نتبناه لأنه ضرورى لحاضرنا ، ولأننا نرى فيه مستقبلا لفكرنا ولتطورنا وتقدمنا . فإذا كان **مفهوم التبنى** قد اقترب من الوضوح بالإشارة إلى الإسلام فإن **مفهوم المعاصرة** قد يكون مازال غامضا ، وإن كان من الممكن بالإشارة إلى ما حدث مع تبنينا للإسلام أن نفهم أيضا معنى المعاصرة وأن ندرك مسئولياتها .

لقد حاول الفكر العربى ، وحاولت الحضارة العربية الإسلامية عامة أن تعاصر الإسلام . وهذا هو المعنى الحقيقى لكل ما كتب عن حياة الرسول ، وكل ما كتب عن مغازيه وصحابته وأتباعه ، وكل ما أعددناه من طبقات ، وكل ما اشتغلنا به من علوم القرآن وعلوم الحديث . ولاشك أن معاصرتنا الفكرية للإسلام ، مازالت فى حاجة إلى مزيد من المحاولات المنهجية والدراسات التفصيلية والأبحاث الجزئية ، التى تستعيد المعاصرة وتجلعها ممكنة ، ولكن هذا مبحث آخر أرجو أن أتناوله فى حديث آخر . لأن السؤال هو : ماذا قدمنا بالفعل لما نسميه تراثا أيًا كان معنى اللفظ ؟ وماذا فعلنا ببقية جوانب هذا التراث إلى جانب الدين ومصادره وفقهه ؟ إننى أشعر أن حيرتنا العقلية أمام طبيعة الدين ودوره مازالت هى السبب الأساسى فى اختلافاتنا المنهجية والعلمية حول تطبيقه ، ومدى ما نستطيع أن نحقق من تبنِّينا المبدئى له .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن الذى أريد أن أشير إليه الآن ، هو مدى تبنينا ومعاصرتنا لكل هذا المجموع الآخر ، مِمَّا نسميه تراثنا ، خارج الحدود المعروفة للدين وللإسلام ولمصادره وفقهه . فهل يستطيع أحد أن يقول إنه تبنى المعلقات والشعر الجاهلى ؟ وهل يستطيع أحد منا أن يقول إنه يميز فى داخله ـ وبالتبنى ـ بين العصور السياسية . الأدبية زيفا ـ للشعر أو النثر أو الفكر العربى ؟ من الذى يستطيع أن يقول إنه أموى أو عباسى أول أو عباسىٌ ثانٍ أو طولونى أو فاطمى أو أيوبى ؟ لاشك فى أن هناك محاولات كثيرة محترمة ومؤثرة لدراسة كل هذه العصور ولتبنى خصائصها ، أو ما يسمى خصائصها ، بل وأحيانا لخلق خصائص قطرية أو جغرافية للأدب والفكر

فى مصر أو سوريا أو العراق . ولكن هل هناك قدرة على تحقيق أو خلق مدرسة أو تبنى اتجاه ؟ إن التبنى لا يعنى بالضرورة الاتباع بل يعنى أساسا إطلاق طاقات الخلق الى تجاوز ما نتبناه ، بعد المعرفة والمعاصرة الحقيقية له .

ولكن كيف تتحقق المعاصرة التى هى البديهية الأساسية لهذا المقال ، وماذا تعنى بالتدقيق ؟

تعنى المعاصرة ـ بعد التبنى ـ الدراسة التاريخية للغة وكل أدوات التعبير المستخدمة ، وهذا لم يتحقق إلى الآن ويجب علينا أن نخجل جميعا منه ، ولا نتحدث عن التراث بأى شكل من الأشكال إلا بعد تحقيقه . فمازلنا إلى الآن فى حاجة إلى قاموس تاريخي للغة العربية التى نتحدث ونكتب بها . قاموس مثل الذى صنعته أوروبا « الإنجليز والفرنسيون والألمان) وغيرهم ، للغاتهم . كيف نتحدث عن التراث ونحن لا نعرف تاريخ كلماتنا واستعمالاتها ؛ وما زلنا نعتمد على ما حققه ابن منظور وغيره ونعتبره اللسان المقنن للعربية ؟!

إن الخجل من ضيعة قاموس وبطاقات « فيشر » ، التى كانت فى المجمع اللغوى المصرى ، يجب أن يكون نقطة بداية لأى تفكير فى تراثنا وفى لغتنا . ولست بمستطيع أن أصور لأى عربى الفضيحة والقصور الذى يعيش فيه ، ولغته ليس لها قاموس تاريخى . ولكن ليس هذا هو كل الفضيحة . فنحن لا نملك قاموسا جغرافيا للشعر الجاهلى ، ولا لنباتاته أو حيواناته . إن كل الدراسات الجزئية التى تمت للحيوان والنبات والجغرافيا الجاهلية ، قاصرة عن أن تكون مصادر مقننة يرجع إليها العربى ، لا ليعرف فقط هذا الفتات من المعلومات التى تقدمه ، ولكن ليستطيع أن يعاصر تراثه .

أريد أن أسأل العربى القارىء : هل شم أو عرف رائحة العرار ؟ الذى قال فيه الشاعر :

تمتـع من شميم عـرار نجـد
فمـا بعـد العشيـة من عـرار

إذا كان العربى لم يعرف صورة العرار ولم يعرف رائحته ولم يعرف ما علاقته بنجد ، فليسكت عن الحديث عن التراث وليطمئن إلى أنه ليس تراثه . ولست أريد أن أشير إلى كل الآبار والمنابع ومجارى المياه وأنواعها ، التى يتحدث عنها ويعايشها الشعر العربى . ولست أريد أن أشير إلى أننا لا نملك طبعات مقننة لأى شاعر جاهلى أو أموى أو عباسى أو غير ذلك ، وكل ماتملك هو محاولات فردية لنشر الشاعر والتعريف به ، ولكنا لا نستطيع أن نشير إلى النسخة الأساسية المقننة لأى ديوان ، والتى ترتب القصائد تاريخيا أو جغرافيا أو تقطع بأنها لا تستطيع أن ترتبها إلا موضوعيا . ولا أستطيع أن أشير إلى رقم ثابت للبيت أو القصيدة . وأنا أترك تماما قدرتى على أن افهم البيت فهما معاصرا له .

إننى مرة أخرى ، أشير إلى ما فعلته أوروبا عندما تبنت تراث اليونان ، وماذا فعلت فى نصوصه ، وكيف شرحته وكيف قدمته للقارىء الذى صنع عصر النهضة .

فماذا فعلنا نحن مع بديهيات التراث ؟! تركناه كما هو لم نتبنه ولم نعاصره .

ومااحوجنا للحديث مرة أخرى عن التفرقة بين تحقيق التراث أو متابعة مصادره ، وبين صناعة الأدوات التى تجعلنا نعاصره .

أنت إذن(*) لا تمتلك التراث بالوراثة أو بحكم الجنس أو الدين أو الوطنية السياسية أو الجغرافية . وليس التراث بطاقة هوية تصدرها سلطة من أى نوع . امتلاك التراث فعل فردى أو جماعى يقوم به الفرد أو المجتمع لصناعة الهوية التى يختارها لنفسه ويقرر من خلالها أن يفهم حاضره وأن يضع مستقبله . وعلى الرغم من معنى الاختيار المتضمن فى هذه العبارة فإن التراث إذا ما نسبناه إلى أمة أو حضارة أمر مفروض لا يجوز الاختيار فيه . فالتراث بالنسبة للأمة أو الحضارة كالأبوة بالنسبة للفرد لا يملك اختيارها لأنها متحققة قبل إرادته واختياره . وقد يملك الفرد الحكم عليها والتبرؤ منها ولكنه لا يملك ولا يفيده أن يتنكر أو ينكر أى جزء أو أى جانب منها . فالتضايف بين التراث والأمة أو الحضارة التى ينسب إليها من نفس نوع وإشكالية التضايف بين الأبوة والبنوة . وإذا كانت علاقة الأبوة والبنوة هى علاقة معقدة متوترة فيها الخضوع والتمرد وفيها الحب والكره وفيها المحاكاة والتلاشى فى الأب كما فيها الرفض والإقرار المتطرف للذات فإن النضج لا يتم للطفل أو السوية للأب حتى يستطيعا معا أن يقبل كل منهما الآخر ، وإن يستطيع الابن أن ينضج فعلاً حتى يجعل الأب موضوعاً للمعرفة والفهم وحتى يقبل الأب بكل عيوبه ونقائصه نتيجة لهذا الفهم والمعرفة . ويخيل لى أن بين الأمة العربية وتراثها نوع من العقد النفسية التى تحتاج إلى تحليل نفسى واجتماعى وعلاج تاريخى طويل . فمازلنا نجامل فى سذاجة طفولية غريبة تنقية التراث وإخفاء أو إهمال ما فيه من عيوب وفظاعة أحيانا وكأنما نستطيع بذلك أن ننكر ما نغفله أو نخفيه وينتهى بنا الأمر إلى أن نصبح غرباء عن تراثنا ننظر فيه وكأنه مرآة نريد لها أن تعكس صورة نصنعها نحن دون أن نكون نحن ، أو ما كان عليه أسلافنا .

مرآة غريبة تلك التى نضعها أمام التراث ونحن نريد أن نختار منه وأن ننظفه مما نعتبره عيوبا أو نقائص . إننا بذلك نتخذ من التراث موقفا لا يفرقه عن الدين حتى وإن قلنا عكس ذلك ، ونحاول أن نفرض عليه ما نفرضه على مصادر الدين من قداسة وإعجاز الكمال والعصمة . وهذه على وجه التدقيق هى المواقف التى تعوق نضج العلاقة بيننا وبين التراث مثل ما تعوق نضج الطفل وتكامل أدواته للمعرفة والنقد أمام الأب وتمنعه أخيراً من الاختيار العارف بما قد يرفض . فيجب أن يكون من بديهيات التراث أننا إذا كنا نملك أمامه الاختيار فنحن لا نملك معه رفض ما لا نقبل أو نختار تحت أى مبرر خلقى أو تربوى . والأمة التى تجهل أو تخفى جوانب من تراثها ستظل أمة طفلة غير ناضجة مهما كانت الدعاوى الخلقية أو التربوية التى نستخدمها فى تبرير هذا الجهل أو الإخفاء . لقد أسقطنا هذا ، كأمة وكحضارة ، فى نوع من النفاق الذى سيطر على فكرنا وأدواتنا العلمية وجعلنا نفهم معانى التوسط على أنها معان من التلفيق والتوفيق بددت قدرتنا على الموضوعية . وعلى معرفة التاريخ والواقع .

ولا تنفصل بديهيات التراث الثلاث التى تحدثنا عنها الواحدة عن الأخرى فكلها تنبع من موقف واحد وتتولد الواحدة منها من الأخرى ليؤكد بعضها البعض الآخر ولتكون فى مجموعها نقطة بداية ضرورية لمعالجة التراث ودراسته ولتحقيق أى صورة من صور الاستفادة منه . وليس هنك من فائدة من البديهيات إلا إذا كانت منتجة

لبرنامج عمل يحقق الجمع والمعرفة وبالتالى المعاصرة للتراث فبذلك تتولد إمكانية إرادة الاختيار والتبنى ، مع الإقرار والاعتراف بضرورة القبول للتراث فى شموليته وكليته .. وإذا كانت هذه البديهيات الثلاث تشكل موقفاً من التراث فإن تاريخ مواقفنا ، كأمة وكحضارة ، من التراث تتطلب تاريخاً طويلاً يستخرج البديهيات الأخرى التى استخدمناها على مر العصور ونستخلص ما ترتب عليها من برامج عمل ومن نتاج فكرى حضارى . فما أكبر الفارق بين الموقف من التراث عند العرب قبل الإسلام ومواقفهم منه بعد الفتوحات الإسلامية وبعد تكوين الحضارة والدولة الإسلامية ثم بعد تفتت بنائها الحضارى وقوتها الدنيوية وما نعانيه اليوم من تملك الآخرين لتراثنا وحضارتنا ومصائرنا . وإننى ممن يؤمنون أن هذا التأريخ للمواقف من التراث من أنجح ما يمكن أن نقوم به لمعالجة أمراضنا وعقدنا الحضارية . فما أكبر الفارق بين لحظتنا الحضارية المعاصرة وبين تلك اللحظة التى ولدت علوم اللغة لدراسة القرآن ووضع علومه أو التى صنعت رحلات الطلب للحديث وأستحدثت علومه من جرح وتعديل وطبقات أو اللحظة الحضارية التى جعلت دار الحكمة والمكتبات الإسلامية وصناعة المخطوطات وتسويقها ضرورة ، صنعت فهرست ابن النديم ودار حكمة المأمون ومكتبات بغداد والقاهرة والأندلس والمغرب ... وما أكثر أسرارنا الحضارية التى لم تفض إلى الآن والتى أدت إلى وقف الاجتهاد أو الإجماع على ذلك وما ترتب على ذلك من تدهور حضارى مازلنا لم نستطع أن نوقفه أو نعدله .

إننى أحاول فقط بهذه الكلمات أن أثير التفكير فى أهمية تأريخ المواقف من التراث وعلاقتها بالبرنامج الحضارى الذى حققته الأمة فى مراحل تاريخها المختلفة وذلك قبل أن أشير إلى برنامج العمل اللازم لنا فى لحظتنا الحضارية المعاصرة .

* * *

يجب أن نعترف – خجلين إذا أردنا – أن حصر وجمع تراثنا العربى الإسلامى كان ومازال همّاً غربيا صنع لأوربا الاستشراق والمكتبات المليئة بالمخطوطات العربية الإسلامية ، وأننا مهما حللنا أو ناقشنا ايديولوجيات الاستشراق وعيوبه وحدود أصحابه ، فأننا يجب أن نخجل من أن عمليات الحصر والجمع لم تبدأ عندنا إلى الآن رغم توفر الوعى والمال والرجال العارفين . وأننا مازلنا نعتمد على بروكمسان الذى لم يضف إليه جديد حقاً إلا محاولات سيزيكين التى تصدر – مهما كانت إسلاميتها أو شرقيتها – عن فرانكفورت . ومازلنا يجب أن نعترف أن فهارس مكتبات فينا والمانيا البروسية ومكتبات انجلترا الاستعمارية فى المتحف البريطانى وريلاند ومانشستر وبودليان أو فهارس باريس وغيرها من العواصم الأوربية بل والأمريكية مازالت فهارس لا غنى عنها ولا يحل محلها أى فهارس او محاولات أخرى صدرت أو تصدر عن القاهرة والرياض وغيرها من عواصم العرب . فإذا تركنا المخطوطات فلابد أن نخجل أيضا من أن ألف ليلةوليلة مازلنا لا نملك منها إلا المجلدات التى وضعها شوفان وأن المعمار الإسلامى لا يستغنى عن كرزويل وأن الفن الإسلامى لا يملك تجاوز ديماند أو غيره من المؤرخين الأوروبيين ...

إننى هنا لا أحصر حجم القصور أو التخلف الذى نعيشه فى جمع وحصر تراثنا العربى الإسلامى ولكننى أشير إليه فقط وأستثير الخجل منه وأكاد أريد أن أصرخ بأن ليس هناك مبرر له على الاطلاق ... لا عقلى ولا مادى

ولا حضارى إلا أننا لا نريد أن نعترف ببديهيات التراث ولا نريد أن نبدأ منها . فهل فهم المؤسسات العلمية لذلك معجزة حضارية نعجز عنها ؟ وهل فهم عمل الفريق استحالة حضارية لا نملك التغلب عليها ؟ وهل إدراكنا لمعنى التراكم والإنجاز على مسار الزمن مسألة مستعصية على العقل العربى !

ولكن مسألة المصادر وحصر التراث وجمعه ليست هى الأمر الوحيد على أساسيته من برنامج العمل الحضارى الذى على أمتنا وحضارتنا أن تنهض به لخدمة تراثها . إن أمامنا قرنا أو قرنا ونصف من العمل الحضارى قبل أن نخلص من الاستشراق وقبل أن نستطيع أن نقول أن أعمال المستشرقين قد سقطت قيمتها وانتهى دورها . وقبل أن نحقق ذلك فلا معنى حقيقى من الانشغال بسلبيات أعمال المستشرقين وأغراضهم الحقيقية وأهدافهم الشريرة مادمنا لا نملك لرد عاديتهم إلا تكرار كلام مكرور دون إقامة أى بناء بديل يجعل أعمالهم لا قيمة لها ويجعل دورهم المشكور — على أية حال — منتهيا مختوما . وما أصعب الدور الذى علينا أن نلعبه والجهد الذى علينا أن نقوم به لتحديد أولويات العمل فى مثل هذا البرنامج ولتوفير إمكانياته توفيرا عقليا يسمح بالتراكم والإنجاز .

* * *

وإذا كان برنامج الحصر والجمع للتراث برنامجا حضاريا ثقيلاً وباهظا فلابد لنا على الأقل من أن نبدأ بإدراك بديهيته وبالتالى ضرورته حتى ولو أكد ذلك خجلنا الحضارى وفشلنا التاريخى الذى لا مبرر له بأية درجة ، مهما استخدمنا قضايا الاستعمار والاستلاب الحضارى وغيرها من هذه الكباش التى نستخدمها لتحمل أخطائنا وتخلفنا وكسلنا الحضارى .

ولكن برنامج الجمع والحصر على ضخامته وأهميته لا يغنى عن برنامج مصاحب لا يقل ضرورة هو برنامج صناعة أدوات المعاصرة . ولابد من الإشارة هنا مرة أخرى أن أدوات المعاصرة ليست غريبة عن حضارتنا بل هى جزء من تراثنا لم نعرفه بما فيه الكفاية فلم نضف إليه ولم نطوره . فأدوات المعاصرة هى الأدوات التى صنعها العرب الأوائل وهم يدرسون القرآن والحديث واللغة ويصنعون معاجمهم المتخصصة ومعاجمهم اللغوية الشاملة . فالمعاصرة اللازمة لمعرفة التراث تتطلب المعرفة الجزئية الدقيقة لنشأته والأدوات التى تجعل مفرداته بكل تفاصيلها قريبة للعربى المعاصر ميسرة للفهم والتذوق . فإذا كان تراثنا غنيا بالمعاجم من كل نوع فإن التطور الذى حدث فى العلم والمنهج يفرض علينا مرة أخرى هذا الخجل الحضارى الذى أكرر الإشارة إليه لافتقادنا للقاموس العربى لتاريخ كلمات اللغة والقاموس الذى يحدد أصول كلماتنا وعلاقتها باللغات السامية بأنواعها ومقابلاتها ودوران تاريخها قبل استعمالها أو دخولها العربية ، لقد استيقظنا من أمد بعيد لأهمية اللغات السامية وأهمية دراستهاولكننا لم نستطع إلى الآن أن ننقل هذا الاهتمام إلى صناعة الأدوات التى تريح القارىء الباحث والتى تمهد له طرق المزيد من البحث والدراسة . ومازالت لهجاتنا العربية غير مدروسة أو مقننة إلا فى مكتبة الكونجرس الأمريكى للأسف التى تحتفظ بمكتبة غنية بتسجيلات لهجات الجزيرة العربية والبلاد العربية الأخرى . ومازال حلم المعجم المفهرس لألفاظ الشعر العربى حلما بعيداً تاتينا عنه من

إسرائيل أخبار غير مؤكدة وغير محدودة . وما زلنا لا نملك أى معجم فهرس لأى شاعر عربى كبير أو صغير، ومازالت صور الشعر العربى محبوسة فى جغرافيه مجهولة وفى أدوات حضارية ضائعة وفى تواريخ سياسية ومؤسساتية غير مدروسة .

إن قائمة أدوات المعاصرة معروفة ومقررة فى أدبيات العالم ولست بحاجة للإشارة إلى ما فعله الإنجليز بشكسبير أو شو أو حتى ديكنز وبشعرائهم وكتابهم الصغار . هناك قواميس لكتاباتهم وللابسهم وموسيقاهم وإشاراتهم التاريخية وأمثالهم واصطلاحاتهم التاريخية والحضارية والسياسية وما نملكه من كل هذا يكاد يكون مقصوراً على المعجم المفهرس للقرآن الكريم فنحن إلى الآن لم نستغن عن "فنسنك" للحديث النبوى .

فمن الذى يستطيع أن يعطينا المبرر لكل هذا النقص ولطبيعة الخجل منه على الرغم من تواجد المال العربى والجماعات العربية وأقسام اللغة العربية العديدة فى كل بقاع العالم العربى . لماذا لم تستطع كل هذه المؤسسات ورجالها وعلمائها الكبار أن تحدد الأولويات لبحاثها ولرسالات الماجستير والدكتوراة وغيرها من صور البحث التى تكاد على تكاثرها لا تضيف شيئاً إلى مثل هذه البرامج الضرورية والبديهية لدراسة التراث ولمعرفته .

أليس من الدين والأخلاق ومن قيم التراث العربى أن نعترف بالقصور وأن نخجل منه وأن نصيح به فى كل آن لعلنا نسمع ولعلنا نتحرك إلى البديهيات ونضع برنامجاً من الأولويات دون الاختفاء وراء دعاوى الاستعمار أو المطالبة بالديمقراطية كشروط أولى للعمل والبدء فيه مع وضع مثل هذا البرنامج لخدمة ومعرفة تراثنا الذى لا نكف عن الحديث عنه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سـامى خشـبة

« شرور » الاستشراق

كيف ننتفع بها ؟ !

● بمناسبة مرور قرنين على تأسيس الجمعية الآسيوية البنغالية .

تحتفل دوائر الاستشراق الأكاديمية فى الغرب — خلال الشهور الأخيرة بمرور قرنين على تأسيس أول « جمعية آسيوية » ، كان هدفها : « تطوير وتنظيم دراسة الثقافات القديمة فى آسيا ، وميراثها من الأديان والشرائع والآداب والفنون » حسبما جاء فى إعلان قيام « الجمعية الآسيوية البنغالية The Bengal Asiatic Society » الذى كتبه وألقاه ، مؤسس الجمعية فى كلكتا ، عاصمة البنغال البريطانى فى ذلك الوقت (عام ١٧٨٤) سير « ويليام جونز » Sir William Jones . وتعتبر تلك الجمعية أقدم الجمعيات الاستشراقية المنظمة لهذا الغرض ، وسبقت زميلتها الهولندية التالية لها بنحو عشر سنوات .

ولقد بدأت الاحتفالات بالفعل منذ شهر نوفمبر عام ١٩٨٥ ، فى نيودلهى ، باجتماع « اللجنة العليا للجمعية الآسيوية البريطانية الملكية » ، التى اندمجت فيها جمعية البنغال منذ عام ١٨٣٥ ، وبمشاركة مجلس أساتذة « معهد الاستشراق البريطانى British oriental Institute » ، ومجالس الإدارة ، وأساتذة الجمعيات ، وأقسام الجامعات الهندية التى تتخصص فى نفس الدراسات التى بذرها « جونز » قبل قرنين ، وعلى رأسها دراسة « الشرائع الهندية » القديمة ، ومعها ديانات ولغات الهند والآثار المكتوبة ، الدينية والأدبية والفكرية ، التى ارتبطت بتلك اللغات والديانات .

وقد يكون المهم منذ البداية ، هو أن ألفت النظر إلى « الأسلوب العلمى » للغاية الذى يتبعه الأكاديميون والعلماء الهنود فى التعامل مع مؤسسة « الاستشراق» الغربية التى تخصصت فى دراسة ثقافات الهند وتراثها الدينى والفلسفى والأدبى . إنهم لم يتوقفوا أبدا عند ما يمكن وصفه بـ « الاستشراق وخبائثه » بدءا من تشويه صورة تراث هذه الحضارة المشرقية العظيمة ، وحتى توظيف المعلومات والمفاهيم التى توصل إليها المستشرقون الغربيون أنفسهم ، ووضعها فى خدمة الإدارات

الاستعمارية التى بدأت تسيطر على الهند ، منذ أواخر القرن السادس عشر ، ورغم أنهم ـ فيما هو واضح كل الوضوح ـ قد تبينوا تلك الشرور وأدركوا تفاصيلها ومغزاها ، فإنهم لم يشغلوا أنفسهم طويلا بالرد على التشويهات التى اصطنعها الاستشراق وفرضها على ثقافات الشرق القديمة ، أو بمحاولة إقناع الشعوب الأوربية بخبث نوايا المستشرقين الأوروبيين ، أو بسوء طوية مؤسسة الاستشراق الأوروبية وتعاونها مع الإدارات الاستعمارية (فهذا عمل ـ من وجهة نظر الأكاديميين والعلماء الهنود ـ لاطائل من ورائه : فهم من ناحية لن يستطيعوا التأثير على وعى القارىء الأوروبى المثقف ، ولن يستطيعوا أن يدخلوا فى منافسة مع أجهزة ومؤسسات التعليم الأوربية وغيرها من أجهزة صنع الوعى الغربى ـ للتأثير على الجمهور الأوربى نفسه ؛ وهم من ناحية أخرى ، لن يستطيعوا مواصلة الانتفاع من المنجزات العلمية الحقيقية للأستشراق الغربى إذا هم انشغلوا بمحاولة تصحيح التصورات النهائية التى صاغها هذا الاستشراق عن الثقافات الهندية نفسها .

ولا شك فى أن الفقرة الاعتراضية الأخيرة تتضمن عبارة سينظر إليها الكثيرون باعتبارها نموذجا للوقوع فى فخ الخبث الاستشراقى نفسه ، أقصد عبارة : الانتفاع من المنجزات العلمية الحقيقية للأستشراق الغربى .

ولكن كاتب هذه السطور ، يحب أن يوضح ببساطة ، أن هذه العبارة ، لم تكن وقوعا فى الفخ ولم تصدر عن غفلة ، وإنما هى مقصودة لمعناها الحرفى الواضح .

وليسمح لى القارىء العزيز بعرض بعض « المعلومات » المحايدة ، قبل استخلاص أية معانٍ ، وقبل إصدار أية أحكام .

فالحقيقة ، هى أن « سير ويليام جونز » نفسه ، الذى درس القانون ، وبعض اللغات الشرقية فى لندن ـ منها العربية والعبرية والفارسية والتركية والهندية والأوربية ـ قبل أن يعين قاضيا وعضوا فى المحكمة العليا للبنغال البريطانى ـ الحقيقة أن هذا الرجل ، كان أول « مثقف » غربى ، يتمكن من دراسة اللغة السنسكريتية (الهندية القديمة ، شبه المقدسة ، والتى كتبت بها كل النصوص الدينية للديانات الهندوسية والبراهمانية ، وكل الآثار الأدبية والفلسفية المرتبطة بهاتين الديانتين) .

والحقيقة ، أن هذا الرجل ، بفضل معرفته اللغوية الواسعة ، التى ضمت ـ غير اللغات الشرقية المذكورة ـ اللغات : اللاتينية واليونانية القديمة ، والسلتية والقوطية الجنوبية (من لغات القبائل الأوربية القديمة ذات الأصل الآسيوى) ، إضافة إلى بعض اللغات الأوربية الحديثة ... الحقيقة ، أن هذا الرجل بفضل المعرفة اللغوية الواسعة ، وبفضل تعرفه على أسس علم اللغويات القديم ، كان هو المؤسس الأول لعلم اللغويات الحديث فى مرحلته الأولى ، فى القرن التاسع عشر ، وكان واضع الأساس الأول لنظرية « العائلات اللغوية » التى راجت فى القرن التاسع عشر ، وواضع أسس نظرية عائلة اللغات التى عرفت باسم « العائلة الهندو أوروبية » .

ففى عام ١٧٨٦ ، أى بعد عامين من تأسيسه للجمعية الآسيوية البنغالية ، ألقى « سير ويليام جونز » ، محاضرة فى المجمع العلمى للجمعية ، وردت فيها فقرة كانت لها نتائج علمية بالغة الخطورة فى الأعوام التالية . تقول هذه الفقرة ـ التى أنقلها عن كتاب صدر منذ شهور عن « ويليام جونز » ونشرته دار كانبرياج

البريطانية من تأليف أحد . حلفائه « جارلاند كانون » عضو الجمعية الآسيوية البريطانية ، الملكية الآن) — ماترجمته :

... « إن اللغة السنسكريتية ، مهما كان من قدمها ، ذات بناء رائع ، اكثر اكتمالا من اللغة اليونانية (القديمة) واكثر ثراء وتنوعا من اللغة اللاتينية ، ولكنه اكثر صفاء ودقة منهما معا ؛ ولكنها مع ذلك تتصل بهما اتصالا قويا فى كل من جذور الأفعال ، وفى قوالب الأجرومية ، وهو اتصال اقوى من ان يكون قد انتجته المصادفة . إنه اتصال من القوة ، بحيث انه لا يسع اى عالم فى فقه اللغات إذا مادرس اللغات الثلاث إلا ان يعتقد انها قد نبعت جميعا من اصل واحد قد لا يكون موجودا بعد ؛ بل إن هناك سببا مشابها ، يدفع إلى افتراض — وإن لم يكن بنفسه قوة الافتراض السابق — أن اللغتين السلتية والقوطية ، تنبعان من نفس الأصل الذى نبعث منه اللغة السنسكريتية (واليونانية واللاتينية) رغم امتزاجهما بصياغات مختلفة للغاية . وقد يكون ممكنا ان نضيف اللغة الفارسية القديمة — إلى تلك العائلة نفسها » .

ويقول « جارلاند كانون » إن أحكام القيمة التى يبدأ بها « جونز » ، قد « تكون مقبولة الآن ، فاللغات لا توصف بأنها « رائعة » ، ولا بأنها « صافية ودقيقة » ، ولا توجد لغة « أحسن » من أخرى . ولكن « جونز » — يقول « كونان » — فى سياق فقرة واحدة ، يؤسس الوجود الأول للغة قديمة (الهندو / أوروبية) ويشير إلى أن بعض اللغات الأوروبية والشرقية يربطها — تحت جلدها الظاهر — رباط الأخوة ، ثم يصله مصطلح « العائلة اللغوية » بشكل عفوى تماما ، وهو المصطلح الذى تأسست عليه نظرية لغوية قوية سادت القرن التاسع عشر زمنا طويلا من القرن العشرين .

صحيح أن اللغويين الذين ساروا فى الطريق الذى فتحه « ويليام جونز » ، تناسوا من بعده جانبى الاتصال الرئيسيين — بين السنسكريتية وكل من اللاتينية واليونانية — وهذان الجانبان هما : جذور الأفعال وقواعد الأجرومية (أو : النحو أساساً والصرف) ، وصحيح أن هؤلاء وعلى رأسهم « فرانتز بوب » و « جاكوب جريم » الألمانيان و « رازموس راسك » الدانمركى — قد أسرفوا فى الكشف عن جانب اتصال واحد ، وركزوا عليه ، وهو جانب التشابه فى بعض تصريفات لمجموعة بعينها من المفردات ، ولبعض أفعال الربط وأسماء الإشارة وغيرها (أو أهملوا طويلا ، جذور الأفعال وقواعد الأجرومية) الأمر الذى قادهم إلى أخطاء شهيرة لم تصحح إلا فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين بناء على عمل اللغوى الألمانى العظيم « فون همبولت » ، مؤسس فرع آخر من لغويات القرن الماضى ، ومن تبعه أو تأثر بأفكاره من « سوسير » إلى « تشومسكى » فى هذا القرن ؛ كل هذا صحيح ، ولكن الأساس الذى وضعه « ويليام جونز » لم يضع هباء ، على الأقل بالنسبة لتطبيقات العلوم اللغوية (وعلم المعاجم) فى كلٍ من أوربا — والدول التى تستخدم لغات أوروبية فى أمريكا الشمالية والجنوبية وجنوب افريقيا وأستراليا — والهند أساساً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن العلماء الهنود قرروا أن ينتفعوا بما أسسه « جونز » من معرفة .

فالحاصل أن « ويليام جونز » ترك كتابا هاما ، ومخطوطا لكتاب أكثر أهمية : أما الكتاب فقد ضم ترجمة إلى الإنجليزية لـــ « تعاليم مانو » Institutes of manu ودراسة مستفيضة حولها ، من النواحى اللغوية ، واللاتينية والفقهية والاجتماعية . ولهذه التعاليم أهمية خاصة فى الكشف عن الأصول الأولى للديانة الهندوسية وتطبيقاتها القانونية وتأثيرها ومنشئها الاجتماعيين ؛ وربطها ــ أو فى الحقيقة تأثيرها فى فكرة « الطوفان » التى تبدأ عندها المرحلة الثانية من التاريخ البشرى حسب التصور الدينى) . أما المخطوط ، فكان ترجمة أيضا ، ودراسة ضخمة حول : الشرائع الهنديةHindu Laws. وقد ترك بالطبع أعمالا أخرى كثيرة ، على رأسها كتاب ضخم حول « أجرومية اللغة الفارسية » وترجمة ودراسة مطولة حول سبع من « المعلقات » العربية (وكانت هذه هى أول ترجمة إلى الإنجليزية لتلك المعلقات الشهيرة) . وغيرها .

ولكن العلماء الهنود ، اهتموا أساساً بما يعنيهم : تعاليم مانو ، والشرائع الهندية ، إضافة إلى بعض الاهتمام بكتابة الأجرومية الفارسية ، لاكتشاف « جونز » فيه أسس العلاقة الفوقية ، أو السلبقة ، بين تلك اللغة « الأم » التى ولدت السنسكريتية اليونانية القديمة واللاتينية ، واللغة التى أصبحت تدعى : « الآرية ــ الإيرانية (أو الفارسية) Asian – Persian » والتى يعتقد أنها كانت تستخدم فى المنطقة التى تضم الآن شمال إيران وغرب باكستان وجنوب غرب تركيا وشمال العراق ، وأنها كانت « الأب » المباشر للغة « الأناتولية » التى استخدمها الحيثيون (الآريون بدورهم) فى أواخر الألف الثانى ــ حتى أوائل الألف الأول قبل الميلاد .

اهتم العلماء الهنود بهذه الأعمال الثلاثة ، ولم ينشغلوا أبدا بمحاولة « دحض » بعض الأخطار أو الأوهام ــ المفرضة أو البريئة ــ التى وقع فيها « جونز » ولم يهتموا بإثبات خبثه أو براءته ، وإنما اهتموا بأن يستفيدوا بـ « المعرفة » التى أسسها ، وهى معرفة ذات شطرين :

الأول : والأكثر أهمية ، والأبعد مدى ، هو الذى يتمثل فى الكشف عن « معجم » اللغة السنسكريتية ، وإخراجه من ظلمات مخازن المعابد القديمة (وكان تعلم هذه اللغة قد أصبح محرما على غير الكهنة من مرتبة معينة منذ القرن الثالث ، ربما مع بدء الفتوح الإسلامية والخوف المحلى من تعرف « الغزاة » على علوم وأسرار بعينها) حيث كانت هذه اللغة الغنية ، تتلاشى بالتدريج وتضعف معرفة حتى أصحابها الباقين بها لتضاؤل استخدامها وتضاؤل « وظائفها » الاجتماعية . ولقد أدى « اشتغال » العلماء الهنود بتطوير للمعرفة بهذا المعجم (من المفردات والتراكيب وقواعد النحو والصرف) إلى الكشف عن كنوز معرفية هامة ، تتعلق بكل من أديان الشرق القديم ومعتقداته (القارة الهندية وفارس أساساً ، ثم اليونان القديمة بعد ذلك) وأصول بعض تصورات ديانات أخرى هامة ، وتتعلق بأصول مؤلفات بالغة الأهمية فى تطور كل من العلوم الرياضية والفلكية والعلوم الاجتماعية وتاريخها خصوصا عند مسلمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمال القارة الهندية (منذ البيرونى والخوارزمى وغيرهما) وتتعلق بالكشف عن الأسباب التى فرضت تطور العلم — خصوصا فى ظل الحضارة الإسلامية — فى طريقه « النظرى » ، وعزلته النسبية عن التطبيق التكنولوجى (وأرجو أن يكون لهذا الموضوع الشائق والمهم حديث آخر) .

اما الشق الثانى الذى أفاده العلماء الهنود من انتفاعهم بـ « المعرفة » ، التى تركها « ويليام جونز » وأتباعه من بعده (من الغربيين ومن الهنود على حدّ سواء) فهو الجانب الجزئى المتعلق بمواصلة الكشف عن أصول ومكونات الديانات الهندية (سواء ما استقر منها فى الهند ، كالهندوسية والبراهمانية ، أو طرد من الهند ليستقر فى مجتمعات أخرى ، كالبوذية وتفرعاتها الكثيرة) وتأثيرها — فى ديانات الشعوب المجاورة ، أو تأثرها بها .

وربما يكون من الأمور ذات الأصالة ، أن الهند كانت من أوائل الدول « حديثة الاستقلال » التى أسست « جمعية » علمية خاصة بها لدراسة « التراث الآسيوى والأفريقى والأوروبى » فكانت بذلك الدولة الوحيدة فى الشرق (حتى ظهرت إسرائيل) التى عنيت بدراسة التاريخ الثقافى — الحضارى العام ، من خلال التراث الفعلى لهذا التاريخ ، ليس فقط بتحقيق ونشر أعمال هذا التراث ، وإنما بـ « دراستها » ومقارنتها ، وفحصها فى ضوء مناهج البحث والمعلومات الحديثة : فالدراسة العلمية لا تهدف إلى « تمجيد » الذات ولا تمجيد الماضى ، وإنما تهدف إلى أن تعى الذات نفسها وعيا موضوعيا ، حتى تتمكن من التعامل مع « الحاضر » تعاملا ذكيا وفعالا ، وحتى تطهر نفسها من أية « خرافات » ، عن نفسها ، أو عن العالم ، وحتى تساعد العالم (الآخرين) على أن يعرفوها بموضوعية أيضا .

وربما كان هذا هو الأسلوب الأنفع والأجدى فى مقاومة « شرور » الاستشراق . فالعلماء الهنود ، لم يتوقفوا بالطبع ، عند عبارات « جونز » التأسيسية العامة ؛ ثم لم يتوقفوا عند كشوف أتباعه أو من استخدموا تعميماته ، وركزوا على جوانبها الشكلية — ناهيك عمن حاولوا أن يمدوا « نظريته » ، فى شكلها البدائى إلى لغات أخرى ، سائرين فى درب المقارنة الشكلية بين « تحويرات » عدة مئات من الألفاظ (كما فعل الدكتور طويس عوض » فى : مقدمة فى فقه اللغة العربية) ، وإنما مضوا يوسعون الجانب العلمى الموضوعى الأساسى فى عمل « جونز » ، وكانوا مسؤولين إلى حد بعيد عن فكرة « همبولت » حول الشكل أو البناء « الخارجى » outstructure (أى بناء الكلمة ونطقها) وحول الشكل أو البناء الداخلى inner Structre ، وحول دينامية اللغة وعدم ستاتيكيتها ، واعتبارها نشاطا شاملا فى حد ذاتها وليست مجرد نتاج سلبى لنشاط آخر . كانوا إلى حد بعيد مسؤولين عن أفكار « همبولت » تلك ، لأنهم قرروا أن يكونوا مسئولين عن الكشف عن « حقائق » ثقافتهم ، لكى يقدموا مساهمة علمية فعلية ، أو حقيقية ، فى هذا العلم الذى تأسس بمناسبة دراسة مستشرق أجنبى للغتهم ولتراثهم . لم ينشغلوا بنواياه ، وإنما انشغلوا بما قدمه من « معرفه » ، وبما يستطيعون من مساهمة فى تطوير — وتصحيح . هذه المعرفة ، فأصبح لهم وجود « مهم » خاص بهم ، ولكن تأثيره يتجاوز حدودهم بكثير .

وقد يكون هذا هو ما يتعين علينا — أو بالأحرى — على علمائنا ، أن يفعلوه .

ابـــراهيــم فهـــمى

أقولها دونما تعب

« القلب بحُر مع النيل
عشق ركوب السفاين
بلب الحبايب على النيل
شبُاكه طارح جنانين »
(من فن الواو)

.. أخبرنى كيف حال الصحارى لمَّا
يفيض عليها بحر فى غير أوان فيض ؟! ..
واخبرنى هل يجاور الصحارى بحر ؟!
واخبرنى كيف يكون حال الصحارى لمَّا
يسقط عليها مطر فرح فى غير مواسم المطر
وبلا رياح تمشى بمراكب السحاب ؟! ..

.. أنا أخبرك أن الصحارى يجاورها البحر ويفيض عليها فى غير أوان الفيض لمَّا تكون الصحارى امرأة مثلها ويكون البحر رجلاً مثلى وأخبرك كيف هى الصحارى لما يسقط عليها مطر فرح فى غيرمواسم المطر وبلا رياح تمشى بمراكب السحاب ، إن الصحارى تنبت زهوراً من السوسن وزهوراً من الياسمين وصبارا وتزورها طيور تهز أجنحتها المبللة بالماء المطير ..

.. وأظنك تسألنى ، كيف هى الصحارى التى صارت فى غمضة عين كأزهار البستان وكيف هى الصحارى التى فاض عليها البحر وجاورها وهو أبدا بعيد عنها بمقدار ، أقول لك إنه العشق ولك أن تعرف أينا صار بحرا وأينا كان صحارى وأينا مطرا ولو شئت أن أخبرك أن للصحارى لغة وللبحر لغة ، فى فيضه له كلام وفى انحساره له كلام ، للعشق لغة من لغة البحر ولغة

الصحارى واصطك السحاب بالنار ففاض البحر واشتعلت النار بدوى البرق فى السموات وهبّت ريح لينة معطرة بزهر السوسن والأقحوان فى غير هبوب الريح بالعطر ، .. تصوّر .. ! .. تدوّر قمر فى الأعالى كأنه البدر التمام ، نزل النهر ، عبر المفارق ورد على عساكر الإشارة السلام !

* * *

.. قلت : — يا بحر .. يا صحارى .. يا مطر .. ! .. مى التى اذكر رسمها بالتمام لمّا تضحك لى على وجه الشمس وينكشف الغمام ، كنت أجمع زجاج المرايا الملون من مخادع الملكات قبل المهد بعهد قبل الزمان بزمان ، كانت كما هى الآن ، يتجمع وجهها على المرايا طفلة بعد الفطام ، أسألها : ما اسمك يا صبية ؟! ... ... دونما نعب « جيهان » .. كان البحر يعدنى بالعشق قبل العشق بكذا عام .. هل فى العشاق من رأى حبيبة مثلى ؟!.. أراها فى الصحو وأراها فى المنام .. !!

* * *

واظنك تسألنى : أن أفتح لك حقيبة أوراقى ؛أقلامى ، أخرج لك قلمى وأرسمها لك ، كيف تخطو .. كيف تنتظر قبل أن تطير وكيف تطير وكيف إذا سارت وقف فى ساعة الذروة كل الطريق ، وكيف أنها نظيرة كل لمالك ولا نظير لها وكيف أنها تطير شهباً من الأرض لسماء ومن السماء للأرض ، وتسألنى ، أظنك تسألنى ، ا لون عينيها ؟! .. ما لون خديها ؟! .. فأسألك أنا : هل لرياح لون ؟! .. هل للهواء لون ؟! .. هل للفرح لون ؟! .. ن غير أن تجد وجها يدلّك عليه ؟! .. وهل للحزن لون ؟! ن غير أن تجد حزيناً يدلك عليه ؟! .. وأسألك كيف الغائب الحاضر من وصفه دون أن تراه ولا يدلك أحد عليه ولا تراه ؟! .

* * *

.. واظنك تسألنى ، فأعرف سؤالك قبل أن تسأل : أقول لك هى ألف امرأة فى امرأة ، هى من حاملات القرابين « لأوزير » الإله ، وأنت مازلت تسأل وأنا أعرف .. مرّة تراها تشق حوائط البنايات حمامة ، تفلق بذرة الشمس وتطير منها (هالة) من نور إلهى ، مرّة تراها تسوق محراثاً نسيه على مجرى الضفاف ذلك الفلاح الفصيح ، وتراها تحرق بخوراً فى أوعيةمن زجاج أزرق وتراها جميلة أجمل الجميلات ، وتراها لا تعرف هى نفسها اسما لها ، لا تعرف من هى ولا تعرف من أنا ، إذ أننا نجمع كل الأسماء فى اسم ، ونجمع كل الدُنا ، فى لحظة زمن ترانا نعبث بإشارات الطريق ونقلب بأصابعنا العربات المسرعة فى الطريق ، ترانا نجفف البحر ، نجمد ماءه مرّة ، ننفخ فيه مرة فيجرى فى غير مجراه القديم ، ترانا ندمج الفصول فى فصل واحد ، ترانا نوقف الليل مرة ونوقف النهار .

* * *

.. واظنك تسألنى : كيف كنت أنا ، كيف كنت ؟! .. أقول لك إننى كنت قاب قوسين أو أدنى أن أعيد لذراعىّ جناحيهما وأطير إلى أرض غير الأرض ، لكننى كلما نزلت البحر هناك على يمين كوبرى أبى العلاء بالتحديد ، أرى حورية تمد لى كأساً من فضة ، يترقرق فيه ماء غير الماء ، فيشف ، تكلمنى روحا تتخلق فيه ، تقول لى : — اشرب . فأشرب حتى ينتصف الماء فى الكأس ، وأرى على وجهه تلك البنت التى تتفلق لى زهرة من بذرة الشمس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتى كنت أخطو لأجلها أعتاب البيت حتى لا أدوس على جفن عينيها الكحيلة ، وكان البحر يفيض حتى بوابة البيت فأرى عتبة بيتنا موشومة بحوريات يغنين على رباب وطنابير ، يرقصن ويجمعن لآلىء وأصدافاً ويتقافزن فيضطرب البحر (تلك البنت) الساعة تتخلق لى فراشة تطير على أحياء المدينة ، تطير على ضفاف البحر .. « امبابة » بحر « الورّاق » بحر .. ومرة أجدها عروساً تحملها مصر القديمة فى هوادج ومواكب لتزف إلى الأب البحر .

* * *

.. وأظنك تسألنى : إنها تطير صادحة فتدفع علىّ الباب ، تطير من « جيزتها » إلى « أهرامها » ، وتضبط ساعة جامعة الدول العربية مــن الميعاد ، وأظنك تسألنى : هل هى التى ترافق زفة الشوق إلى الحسين وزفة الساهرين فى السكرية ، وأظنك .. تسألنى كيف كنت قبل أن يحقق بحرى نبوءتى وأرى حبيبتى فى أول الصبا صورة على عتبة البيت المباركة بعطر الأجداد وأراها فى عمر الشباب ، فلا تسأل عن شىء لا يحتمله عقل ، وأظنك لا تستطيع معى صبراً حتى نهاية الأمر .. فلا تسأل .. !

.. وتسأل : كيف كنت ؟! .. أخبرتك أننى كنت على وشك أن أطوف البحر ، من بحر إلى بحر إلى سماء ، طالما أوقفوا على الأرض طواف العشاق حول كعاب العشق وأوقفوا فيها حارساً على كل عاشق ، جزية على كل عاشقة ، أخبار .. أهرام . جمهورية ، .. هو .. هى .. هو .. هى .. ! .. هو أسمر فارع ، وسيم الوجه ، لديه المأوى ورغيف الخبز ، لا يعلم بنزول المطر على الشام أو صحارى البحر ولا يحلم بالفجر ، هى شقراء ، ممتلئة بعض الشىء لا يهم ، هيفاء يجرى بها الماء بين كل نهد ونهد ! ما الفرق بين كتاب وزجاجة عطر .. !! ..

* * *

.. وأخبرنى أخى القمر .. أخبرنى .. !! ..

.. إنها تتخلق لى روحاً أعرفها طالما صاحبتنى فى صباى أعرفها .. أراها فى ليلة موعودة تضىء الديار قنديل التمام ، أقول اسمها دونما تعب» او نصب» ، تخرج لى من دوامات الخماسين فأجرى وراءها كفراشة ، أمسكها فتطير منى فى الشوارع الزحام ، يا حبيبة القلب ! .. متى يصحو القلب ومتى ينام ! .. ومتى ترسو مراكبه ومتى يمسك بحره ، ومتى يفيض فيكون فيضانا .. يا لهفى عليك «يا حبيبتى » ! ، مثل الجميلة إذا سارت فى شوارعها ترقص كما كانت بقمرها بما فوقها وما تحتها ، مثل الجميلة تعلم العشاق كيف يشتاقون وتعلم الباكين كيف يبكون وتعلم الفرحين الفرح بعد ماعز .. !

.. لهفى عليك يا بنت ! .. مثلك يا بنت عطر مقطر فى أوانيه .. يا قطر الندى عرسك من مصر القديمة حتى الشام وقبله صحاريه ، ينزل لك من عتبة القمر الجميل براق مسرج يريح لك ظهره الكريم ، يسألك عن وجهتنا القدس أم المسجد الحرام ، أم حدائق الورد والجنان ، وأخبرينى كيف أرسمك عندما تجلسين فى فسحة البيت فى وسعة النهار .. كيف ؟! .. كيف ؟! عيناك تنعسان ؟! .. كيف تخطرين بملابس البيت من حجرة نومك حتى الحمّام ؟! كيف .. كيف تتشاجرين مع « ماما » عندما يشيط الأرز وتنسين نفسك مع كتاب وتفرحين كالعاشقات بالعصافير وأبراج الحمام .

.. مشيت فى الشوارع أتبع «يا حبيبتى» خطاك ، إذ أن أختى الشمس أيقظتنى ، قالت لى : أنك توقفت هنا واشتريت جريدة الصباح هنا واسأل الناس عنك بعد أن لاعبتيننى وضعت للحظة منى فى الزحام ، اسأل الناس عنك ولا أحد يعرف منى وصفك وأنا أراك تلبسين كل لباس الملوك حتى الصولجان وتاجك وصندليك فى قدميك الخفاف ، هل دخلت بيت العطور الشهير فى المدينة وعطرك من البحر وحده والبحر ممسكه فوّاح ..

* * *

.. إنها هنا فى شارع من المدينة بدليل خطاها المذهبة على الأرصفة فاتبع خطاها واتبع عطرها الفوّاح ، هنا انتظرت قليلاً ، هنا وقع من صدرها اللؤلؤ فتبعثر ونزلت الأرض تجمعه ، إنها هنا قريبة منك .. قريبة ، فاتبع خطاها وامش كأنك تسأل عن قمر ضاع منك للحظة وهو يلاعبك فى الدنيا الزحام ..

.. وأسأل الأرض .. أختى الأرض .. كيف كانت تمشى عليها دون أن تجرح وجهها أو تبعثر شعرها ، للبنت قدمان خفاف عصافير ، ترسم على الأرض صندلها دون أن تمسها وتخرج من الأرض دوّامات عطر من حولها وتمشى .. تمشى فيغير المارة الطريق ليمشوا دون اختيار خلفها وتتوقف العربات فى الميادين .. تتوقف .. وصفارة تحية يا عسكرى للأميرة العابرة .. !! ..

* * *

.. وأسأل أخى البحر ..

.. اسأل أخى البحر .. هلاّ نزلت الحبيبة المحبة حتى خلجانك واغترفت بيدها من مائك ، .. يا بحر أن حبلى السرى مقطوع على حبلها ، يا بحر هل خطت لى رسالة على سعفة نخلة ؟! هل تركت كتابها وأقلامها وتاهت للحظة على جمالك وتهت .. ! .. هل لخبرتنى يا بحر أين سارت ؟! اخترقت وسط الضاحية أم فضلت الشوارع الجانبية .. أم ضربت بجناحيها الفضيين ويممت مع الطير شمالك ؟! .. أخبرنى يا بحر .. أخبرنى .. !!

* * *

.. وأخبرك .. !

وليس مطلوبا منى أن أخبرك .. أخبرك أننى نزلت قريبا من النهر الجميل قريباً منا ، نحن قريبون منه ، قلت لها : .. كم هو فرح جميل النهر الأب ، كم هو العاشق عاشق العاشق الأب ، لطالما ظلمنى حاكم غريب فلذت به ، أسأل العدل عنده ، كم هو فرح بعريسين ينزلان عنده ويخرجان من عنده روحان شفيفان ، عريس بعروسة فى جدائلها ألف إله من عصر اخناتون الإمام .

* * *

وحدى أراك يا حيلة ولا يراك لحد !

تسلم البطن التى أنجبت ، يا بنت سبعة ، من أخبرك عليك ولا أخبر الجميلة علىّ أحد ، كأنك فى راحة اليد يمامة ، أطيرها وترجع إلىّ ، كيف تنجب المدائن بناتها فى سبعة ، تحمل فى سبعة ، إلاّ أنه البحر يغازل المدن فتخر له ساجدة ، بعد أن يلقفها عنوة من على الضفاف ، إذ أنهم يـا جميلـة البسـوك مـلابس مـن «صيدناوى» وأنت نسيت صندليك ولباسك كما «نفرتارى» الجميلة على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضفاف ، فانزلى الضفاف مرة بعد مرة ،
انزلى والبسى قميصك والبسى صندليك
الخفاف ، واعبرى البحر .. اعبرى .. !!

.. تغضب المدينة منى «يا حبيبتى» دون سبب ، .. يبحثون عنى فى « اتيلييه » العاصمة ، فى « زهرة البستان » فى « على بابا » فى « جروبى » فى « فينيكس » فى « الحسين » فى « استرا » ، كى يسألونى عن سر غضبها ، كل مرة تقول اللئيمة إننى ألطخ جسدها بالهتافات المعادية ، وأفتح عيونها لمَّا أنام ، تقول اللئيمة اننى اجرى على شوارعها وأقفز على صدرها عندما أفرح بمحبوبتى التى جاءت مغالطة على أرضها ، ساعة فرح كثيرة علينا «يا حبيبتى» والمدينة نائمة .. نائمة .. نائمة .. دائما نائمة ، يمر أعاديها من فوقها لكنها تفتح عيونها وتصحو لمَّا يفرح عليها العشاق ويدقون بأقدامهم على قلبها ، إذ انها عدوة العشاق ، يا عدوة العشاق ، أنا عاشق على أرضك بالعناد ، تفرح الملعونة وتتزين عندما ينصبون عليها أسواقهم ويرشون العطر الوارد على لحمها ، متى كانت الملعونة تتزين بملابس من « كريستيان ديور » ، أظنها « يا جيهان » نسيت حتى اسمها .

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر .. اجرى على النهر حافية
واجمعى روحى .. !!

.. تغضب المدينة منى دون سبب ، يجرحها غيرى فتقول : إننى جرحتها ، تجمع لى عساكرها ، تحشد لى خيلها ، تقول ظلما : إننى كنت أحبها وهجرتها وفى عمرى أبداً ما أحببتها ، تقول : إننى اجريت المـاء فى السماء وانزلته سيلاً على بيوتها وتقول : .. أننى أطلقت الرعد والبرق فى السماء وانزلته سيلاً على بيوتها وتقول : إننى أطلقت الرعد والبرق فى السماء وانزلته ناراً على أهلها ، وتقول : إننى فتحت كوات المجارى وأطلقتها سيلاً حتى مخادع نومها وتقول : إننى طاردت التجار قبل أن ينزلوا أرضها من بحرها وتقول : إننى أجمع الجياع وأقودهم إلى مخازن خبزها وتقول : إننى أفسد عليها فى ليلة الميلاد لهوها وتقول : إننى أغير أسماء شوارعها وإشارات المرور وأرقام البيوت وأدل عليها أعداءها ، لكننى عاشق أطوف شوارعها بطيف محبوبة عمرها خمسة آلاف عام ويزيد ، أكبر من عمر المدائن كلها ، من جاء قبلها وجاء بعدها وقام ثانية (وابتدا) !!

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر .. اجرى على النهر حافية
واجمعى روحى .. !

.. يا حبيبتى .. ! المدينة تجمع عساكرها وتحشد خيلها ، ترسم صورتى فى جريدة الصباح « والمساء » ، مطلوب حيا .. مطلوب ميتا .. مطلوب .. مطلوب .. وترصد مالها وعيالها .. ترصد ذهبها ، مطلوب مطلوب .. ودخلت « ستلا » فدخلوا علىَّ ، خرجت من « ستلا » ، دخلت « البستان » .. دخلوها خلفى ، خرجت من البستان ، دخلت « ريش » دخلوها خلفى ، خرجت من الاتيلييه ، دخلت « مدبولى » .. دخلت « الحميدية » .. دخلوها خلفى ، خرجت من فينيكس ، دخلت « جروبى » دخلوه خلفى ، خرجت من « جروبى » ، دخلت هيئة الكتاب ، دخلوها خلفى ، دخلت « طلعت حرب » ، خرجت من شبرا ، دخلت حلوان ، خرجت من مصر القديمة ، خرجوا خلفى ، حتى ادركونى وأنا ما بين البحر

والسماء .. أدركوني ، وكان البحر منحسراً إذ أنه أول الفيض ولا وقت فرح !

* * *

.. للبحر ضفاف من شرق وضفاف من غرب ، وقباب ، للبحر غضبة على من بادأني (العدا) ! ، فارفع أمواجك سيوفاً على من يكرهني وافتح إبطيك أمر من تحت جناحك قبل أن يدركوني ويصلبوني على الضفاف ، ويعلقوا أقدامي على أبواب الضواحي ويلطخوا دمي على الأعتاب .

.. كان لى فى ميدان التحرير «يا حبيبتى» لمَّا نزلت المدينة ساعة من ورد وفل ، ترمى للغريب مرة ياسمينة ومرة قرنفلة ، كنا « يا حبيبتى نضرب عندها « الموعد ! » ، حتى انهم أسموه ميدان النوبة العاشقة ، لى فى« على بابا » شرفة عالية من زجاج ومقعد ومطفأة وأمام عينى ساعة جامعة الدول المتعطلة ، توقف المؤتمر منذ اعوام وبدأنا نحن « الموعد ! » .

.. ترى أى سبب أخَّر الجميل على نزول المدينة !

.. انكسر ظل العابرين والحافلات والبنايات وغابت « جيهان » بعد السادسة ، كل عابر بلا طيف ولا ظل إلَّاك ، أراك تزاحمين حينما تصدقين(الموعد !)، ركاب الحافلة وتتزلين كأنك براق مجنح حط على الأرض بعد تعب السفر ، أراك تجمعين كل إشارات المرور فى إشارة واحدة ، لا وقت بين إشارة وإشارة فطيرى حتى « المجلسا » ، قهوة ودخان وأوراق وعشق ، أخبرينى معنى آخر أبقوه لنا ، أمروا الشمس أن توقع فى دفاتر الحضور والانصراف وفرضوا على قمرنا الساهر مداراً غير المدار ، وأوقفوا لنا ، خصيصا لنا ، حارسا فى كل منحنى ! .. فبأى لغة نحاكيه ؟! — بأى لغة ؟! .. هل يفهم ما معنى أن نمر على سياج من الزهر فى الميدان دون أن نبعثره ؟! .. انتهت مواقيت برامج الظهيرة .. انتهت وبدأت برامج « المسا » ، غنت أم كلثوم غنَّت ولم تغنِّ « حبيبتى » ، ولا ابتدأت أنا الغناء ، كيف أنَّا تكلمنا بلغة لا يفهمها الحارس الواقف على أكتافنا — كيف كنت أنت .. كيف كنت أنا .. !!

* * *

.. اجمعى شعرك ضفائر .. اجرى على النهر حافية واجمعى روحى !

.. أنا ما أخبرت اليوم أحداً أننا على موعد ، فمن وشى إلى صحف المدينة أنك الجميلة هكذا ، شعرك هكذا ، عيناك هكذا ، فى آخر لحظة صدروا الصفحة الأولى بوجهك بدلاً من وجه سيدة العاصمة ! ..

.. أنا ما أخبرت اليوم أحداً أننا على موعد !!

.. أظن موكبنا يبدأ بعد قليل من هنا ، إذ أن عسكرى الميدان يرقص بأكاليل الورد على رأسه وصفر سائقو العربات لحن اسمك على الواحدة وخرجت من الأرض نوافير من نور ونزل من كوة السماء عيال حواريون ، يبعثرون الورد والحلوى على العابرين ، أظن موكبنا يبدأ بعد قليل من هنا ، يا سيدة الملكات .. هيا نرد على تحية الرعايا ، ارفعى يدك تحية للشعب الذى كان منقسماً على نفسه للحظات ، منقسما على ذاته ، وتوحد فى سبيل العشق شعباً واحداً .. !

.. يا حبذا .. ! .. يا حبذا .. !

.. لو يكون العشق عنوانا للافتات المنتخبين ، لو تكون أسماء الشوارع بأسماء العشاق المستشهدين ، أنا أود يا حبيبة الروح أن أسألك : كيف يموت عاشق وحيداً تحت أقدام الحافلات والعابرين ويشق ظهره سهم وهو يخط على الصحراء شعراً لحبيبته التى حجبوها عنه فى الخيام ، كيف يخططون حول بيته بخطوط كحدود البلاد على الخرائط ، من هنا يجب أن يمشى ومتى يفتح الشباك ومتى ينام ومتى يصحو ومتى يكلم الناس ومتى يرحل عن البلاد دون رجعة ، يا بلاداً لا تحتمل شهقة المحبّ ولا وجع الحنين .. !

.. يا حبذا .. !

.. لو يعرف الآخرون أننا عاشقان وكأنهم لا يعرفون ، يعرف الناس أعداءهم وكأنهم لا يعرفون ، ويعرفوننا ، يقيسون كل خطوة لنا ، فى الصباح وفى المساء ويخمنون « الموعد » ويعرفون لون ملابسنا ويغيظهم مناضحكة وجوهنا ، يا حبذا ! لو ينزل الناس ــ كل الناس ــ البحر الجميل ، يغسلون أياديهم ويختمون بأياديهم على العشق ، يقولون : آمين لنا ولغيرنا .. !

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية
واجمعى روحى !

.. كان لنا بستان يضاحك الغاديات وحتى حراس الناس والشواطىء ، ياليتها الساعة نوبة من غناء ونوبة من مراقص وشموع وعيدان بخور وختان الصغير ورقص الهوانم .. !

.. اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية
واجمعى روحى !

.. لا زمان يؤيد العشاق ضد من يعدون عليهم خطو الطريق ، تزل أقدامهم بعدها على الأرض والأرض حلبة من عراك ، على أى شىء ، على تذكرة العربة المزدحمة ، على تذكرة الأفلام العادية، وفيلم البطل الغريب ، فهل تعارك الناس « يا جيهان » على دخول باب العشق وباب القصيد ..

هل ؟ !! ..

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافيةً
واجمعى روحى !!

.. إننى « يا حبيبتى» أكبر من أى جسد يحتملنى ، إلاك ، إن نفحة النور فى صدرى شعلة من بركان يهيج ، فمتى ؟! .. إلى متى يحتمل الجسد شعلة الروح فى الحنايا ، إنها روحى تطير حمامة بيضاء على أبراج « إمبابة » وعلى « بولاق » ، تغنى وتعاود تغنى فى انتظار الصبايا كى يردن الماء كما كن من حيث كن .. ! وتنتظر أن ينزل المطر على أشجار الكورنيش فتغتسل كى ينام الليل فيها ويوقظه صباح آت لا محالة !

* * *

.. اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية
واجمعى روحى !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

.. كى نكتب سطراً ، نكتبه ، ينبر الشوارع ويهدى الحيارى ، يطعم الجوعى ، يسكر الطير فى الهواء ويشعل الفضاء ، نكتب سطراً ـــ نكتبه ، نطوحه حبلاً يلعب به الأطفال (نط الحبل) فى الشوارع ، يلتف حول أعناق من يعادينا مشانق ، اشبكى شعرك ضفائر واجمعى روحى ،

كى نجوع فنكتب ، نحلم فنكتب ، نحن أكبر من صورة المسئول على صدر الصحيفة ، اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية واجمعى روحى ! ، نحن نحب هذى البيوت ونحب البحر كل البحر فمن يحبها ومن يحبه أكثر منا ، ادعو العشق .. كثيراً ما أدعو فهل عشقوا مثلنا وهل صدقوا مثلنا ؟!

هل ؟!

اشبكى شعرك ضفائر واجرى على النهر حافية واجمعى روحى .. !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بهاء جاهين

صـــــور

لا أحاول أن أتدخل فيما يخص الشجر
إنما أتكلم عن عينات الدماء
معملىٌّ أنا
وأحلل دمع البشر
ثم ألقى بها فى سلال البكاء

يتركب حزن البيوت
من شباب يحاول أن يتلقى من الوهم أى نداء
ونساء
يتقلبن سراً على جمرة الإشتهاء
وشيوخ بلا وطنٍ ..
غير ذاكرة فى انتهاء ..

....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتوالى الصور

فى جلال ، وسخرية ، ورثاء

وصغيرى عمر

نائم فى المساء .

معملٌ أنا

وأحلل سر القلوب

إنه يتركب من جيفةٍ ..

وتلال من الورد والأغنيات اللعوب

وقليل من الملح كى تستمر الحياة

وكثير من الرمل كى لا تطول

وذنوب تحاول ماكرة أن تذوب

وليال طروب

ومصابيح غائمة فى شتاء الدروب

....

تتوالى الصور

تتنزل عابثة من تخوم السماء

وصغيرى عمر

نائم فى المساء

واخيراً أحاول أن أتخيل شكلى
إذا كنت عينة من دم فى إناء
أتنفس لا شىء .. إلا وعود الهواء
أترى سأحلل نفسى .. :
بنفس الرضا والغباء ؟
أم أحطِّم كل الدوارق منتشياً بالخراب الجميل
وأهد على معملى سقف علمى الجليل ؟

سأحاول أن أختفى الآن .. فاستمعوا :
كل ما قيل أو سيقولون عن حيدة العلماء
ضائع فى الهواء
كلنا يتحرك من دمه المنتشى والمضاء
نحو محبوبه .. حين يأتى المساء
كلنا نتكلم فى دفعة واحدة
كلنا يدعى أنه يتفهم رأى الصديق
وهو فى سره يتناجى مع المستحيل
الذى ظل يلهث فى إثره ..
وهو عطشان حران
ليس سوى الوهم يمنحهُ ..
كوب ماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الرشيد الصادق محمودى

فى مونمارتر ..
مع توفيق الحكيم

قاومت الدعوة إلى هذه السهرة التى نظمت لموظفى المؤسسة التى أعمل بها . فلقد صرت منذ فترة أتجنب أى مكان يخرج عن مسارى اليومى (الله وحده يعلم ماذا يحدث لك إذا وقع بصرك على مكان فأخذ يفض أكمامه ويبوح بمكنوناته) . يضاف إلى ذلك أننى أحرص على مواعيد العمل فى التاسعة تماما تجدنى جالسا إلى مكتبى ؛ ولا أبرحه قبل السادسة مساء . موظف متفان فى خدمة المؤسسة ؛ وكاتب ملتزم وهذا يعنى التبكير فى النوم . فاذا كانت الثالثة والنصف فجرا دوى رنين المنبه الداخلى الذى استقر فى رأسى ، وجلست إلى بضع صفحات لابد أن أسود بياضها . فقد مضى زمن انتظار الإلهام . وإنما هو الكدح والصنعة . فى البداية رعب من بياض الصفحة وأفكار مشوشة مضطربة فإذا تمت المسودة الأولى أتت لحظة الهندسة والمعمار ، بما فى ذلك من حذف وإضافة وتشذيب . أو قل يدق مسمار هنا وتربط صامولة هناك حتى يستوى العمل على قدميه . ولا يعنينى أى المرحلتين أصدق تعبيرا عن النفس فالمهم هو أن اكتمال العمل قد يتيح للصانع أن يذوق شيئًا من سعادة الخالدين .

ولكن مقاومتى بدأت تتزعزع عندما أخذت السيدة التى تضطلع بتنظيم الرحلة تسرد علىّ أسماء الأعلام الذين ترددوا على « الأرنب الرشيق » وهو الكباريه الذى ينبغى أن تتوج السهرة بزيارته فى مونمارتر . قالت : « ما زال المكان منذ أمد بعيد ملتقى للرسم والشعر والموسيقى . وقد كان يتردد عليه تولوز لوترك وفان جوخ ورنوار وأوتريللو وفرلين وبرليوز وليست وشوبان ودلاكروا وجورج صاندو ... » قلت لنفسى : « وتوفيق الحكيم » . هذا أمر مؤكد . ألم يقل عنه طه حسين أنه كان يختلف إلى مونمارتر ومونبارناس ؟ ولعل أحمد الصاوى محمد والتابعى وحسين فوزى قد اهتدوا إلى الأرنب الرشيق عندما صعّدوا إلى مونمارتر . ومن يدرى : لعل طه حسين نفسه قد سعى إلى الكباريه الذى كان صديقه يختلف إليه

فى فترة البوهيمية صحيح أنه كان يفضل الموسيقى الكلاسيكية والأوبرا ، ولكن ذلك الأزهرى كانت له فى شبابه صبوات . ألم يكن يختلف إلى المغنين ويؤلف الأغانى فى قاهرة المعز قبل أن يركب البحر ويخلع الجبة والعمامة ؟

إذن سأكون بين أهلى ! وتذكرت يوم وعدنى توفيق الحكيم بأن يلقانى فى باريس . فقد اصطحبنى صديق إلى مكتبه بالأهرام . وكان لديه زوار كثيرون من بينهم صبية حسناء كانت ترف من حوله كالفراشة ، فلا أدرى أكانت إحدى قريباته أم صحفية ناشئة تطمع فى إجراء حديث معه . وجاء إحسان عبد القدوس وبنت الشاطىء . وكان توفيق الحكيم يتصدر المكان ويدير الحديث مع الوافدين مهيبا وسيما مبتسما . وبدا على قسمات وجهه أنه سعيد بما حقق من مجد وبما يلقى من حب واهتمام . ثم انفض الزوار ، وانصرفت الفراشة فأقبل علينا أنا وصاحبى . قال : « إنهم يتهموننى بالبخل ، ولكنى أدعوكما عن طيب خاطر إلى فنجان من القهوة . هل لكما فى فنجان من القهوة ؟» ولم نشأ أن نمتحن كرمه فرفضنا الدعوة شاكرين . فلما علم أننى أقيم فى باريس خصنى باهتمام شديد ، وطلب إلى عنوانى ورقم تليفونى حتى يتصل بى فى رحلته التالية إلى مدينة النور . وقد مرت الأيام والسنين حتى مضى فى سفرته الكبرى دون أن أراه . ولكن صورته فى ذلك اللقاء الأول والأخير ظلت عالقة بذاكرتى . وظل مشهده يومذاك بوسامته وبشاشته يذكرنى بأحد أخوالى .

والتقينا فى ميدان « بيجال » حتى نستقل الحافلة التى تصعد بنا التل إلى مونمارتر كنا حوالى الثلاثين من المشتركين فى الزيارة المنظمة الى « الأرنب الرشيق » وكانت الأغلبية من النساء . فلما تم التعارف وتصفحت الوجوه ، عاد إلى خوفى من السهر ، وراودتنى نفسى أن أغافل الجمع وأفلت . (لا يشترك فى مثل هذه المناسبات المنظمة إلا ذوو الحالات الإنسانية : عوانس وأرامل ومطلقون ومطلقات وموظفون سابقون أو على وشك التقاعد . أناس لم يعد فى استطاعتهم أن يجدوا بأنفسهم رفيقا إلى مونمارتر أو الى « علب الليل » كما يقول الفرنسيون) . وكانت منظمة السهرة منهمكة فى إحصاء من أتى ومن تخلف قبل مجىء الحافلة ، بينما كنت أدير فى رأسى ما عساى أقول الغداة اعتذارا عن الهروب . ثم انشقت الصفوف عن فتاة شقراء قدمتها السيدة المنظمة بوصفها « إيلين ابنة فرانسواز » ، وأشارت إلى الأم وكان الشبه بين الصورتين واضحا لولا تلك الفجوة التى تدل على عمل السنين . وكان شعر الشابة ينسدل على الكتفين غزيرا كثا ضاربا إلى الحمرة . « مهفهفة بيضاء » كما يقول امرؤ القيس . وقررت أن أبقى لا أبرح موقعى .

وكان البرنامج يقضى بأن نتناول عشاء متواضعا فى أحد مطاعم الحى قبل الذهاب الى « الأرنب الرشيق » فلما بلغنا المطعم ، وجدنا أصحابه قد أعدوا لنا ثلاث موائد مستطيلة : مائدة فى موقع الصدارة وأخريان تعامدتا معها كل على طرف . وأسرع الجمع إلى المائدتين الجانبيتين ، فتلكأت حتى لمحتنى الزميلة المنظمة وأشارت إلى أن أجلس بجوارها إلى مائدة الصدارة ، فجلست حيث أشارت دون تردد ، لأن ايلين كانت تجاورنى من الناحية الأخرى .

ودار حديث متردد متقطع حتى انتهى إلى استيقاظ الربيع وروعة الجو فى باريس. قلت : « إذا خطر لك الخروج ظهر يوم من هذه الأيام المشرقة ، سيسعدنى أن أدعوك إلى الغداء . وياحبذا لو التقينا بالقرب من مكان العمل » قالت . « لقد كنت أعمل فى تلك المؤسسة منذ

بضع سنوات ، ولن أعود اليها . قصة حب قديمة ، وقد انتهت إلى غير رجعة » . وضحكت ضحكة مجلجلة . ثم انصرفت إلى الحديث مع جارتها إلى اليسار وبعد لحظات ابتعدت بكرسيها وأدارت إلىّ ظهرها تقريبا . وخيل إلى أن الأنظار المصطفة على المائدتين ترمقني في إشفاق أو شماته . كأنى فارس مبتدىء جمح به جواد أصيل فأسقطه عن ظهره .

وفي « الأرنب الرشيق » أجلسنا في جانب من الكباريه بعيدا عن السياح ، وفي وسط القاعة وضعت مائدة كبيرة مخصصة للمغنين ولمن يفد من أصدقائهم وكانت الجدران مغطاة بالصور والرسوم . وفي بعض المواضع قامت تماثيل . وجلست إيلين بين سيدتين أما أنا فقد جلست أينما اتفق ، فقد تأكد لدى أننى خسرت المعركة . (لاتراهن بعد اليوم على الشقراوات ، وخاصة إذا كان الشعر ضاربا إلى الحمرة ، فعندئذ يزداد الجموح والنزق) .

وطافت علينا مضيفة بأقداح صغيرة فيها حبات من الكرز وقليل من الشراب . قلت هامسا : « أفى الشراب خمر ؟ » قالت : « قطرة أو قطرتان » « لا أقربها » قالت : « إن هى إلا تحية أولى ، وبعدها يمنع الشراب » قلت : « تستطيعين إذا شئت أن تأتينى بحبات الكرز فى قليل من المياه المعدنية » . وكانت إيلين تجلس مسندة رأسها إلى ساق تمثال من البرونز خيل إلىّ لأول وهلة أنه صورة للمسيح ، ثم رجحت أنه لباخوس (إله الخمر عند الإغريق) . ولعله لم يكن لهذا ولا لذاك ، فلم أعن برفع بصرى واستجلاء الأمر . كانت عيناى مركزتين على أمواج الشعر المتدفق على البرونز .

وجاء المغنون : رئيسهم صاحب الكباريه وعدد من الرجال وامرأتان إحداهما ترتدى فستاناأحمر وأخرى نحيلة بزى الفتيان : سروال أزرق (جينز) وصدار أسود وقميص أبيض ورابطة عنق قصيرة حمراء . واصطفوا حول مائدة الوسط . ثم بدأ الغناء مصحوبا بالعزف على البيانو . وكان كل منهم يؤدى أغنية لعلها من تأليفه . - فبعضهم شعراء - بينما يقوم الآخرون بدور الجوقة .

وقد بدأوا بعدد من الأغانى الخفيفة التى تستهدف السياح فأنشدوا فى حب باريس ومونمارتر و « الأرنب الرشيق » ثم غنت السيدة ذات الرداء الأحمر أغنية هزلية عن امرأة جلست على كرسى الاعتراف :

- أيها القسيس أريد أن أعترف
- ما هى خطاياك يابنتى
- كثيرة هى خطاياى أيها القسيس
- إذن فاعترفى بأجسمها
- تقول « أجسمها » ، أيها القسيس .
- نعم يابنتى
- أجسم خطاياى أننى أحبك أيها القسيس
- تحبيننى أنا ، ياللهول !
- نعم أحبك أيها القسيس
- إذن فلابد أن نفترق
- كلا لا أقوى على ذلك ، ففيه موتى
- بل لابد من الافتراق

وتوقفت المغنية عند رد المرأة المتيمة : « كلا لا أقوى على ذلك ، ففيه موتى » . وظلت تجود العبارة وتديرها على طبقات الصوت المختلفة بين الهمس والصراخ الذى يشبه النحيب ، وانضم اليها بقية المغنين وبعض أفراد الجمهور : « كلا لا أقوى على ذلك ، ففيه موتى » . ولم ينته الترجيع حتى ضحكت المغنية وضحك السياح .

وفى فترة الاستراحة ، لمحت إحدى السيدتين اللتين تتوسطهما « إيلين » تنهض وتتجه نحو الباب ، فانطلقت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كالسهم لأشغل المكان الذى خلا (عندما تعود السيدة سأهم بترك المكان كما يقتضى الأدب ، ولكنها ستقول : « لا عليك سأجلس فى مكان آخر » فأشكرها وأمكث حيث ينبغى أن أكون . كيف يمنع الفراش من ورود اللهب ؟) . وقد كان .

ثم جاء دور الفتاة الغلامية ، فكان صوتها فى البداية نحيلا محايدا كجسمها . ولكن هذا الصوت النحيل الباهت تكشف بعد قليل عن طاقة وعزم مذهلين . كان يخيل إلىّ أحيانا انه لابد أن ينكسر إذ يرقى الطبقات العليا أو يبلغ منحنى من المنحنيات الصعبة ، إلا أنه كان يتجاوز النقاط الحرجة ويزداد مع كل انتصار قوة وحيوية . وعاد بى الصوت سنوات إلى الوراء عندما كنت فى غرناطة ، إلى ليلة ذهبت فيها إلى مغارة من تلك المغارات التى يغنى الغجر فيها ويرقصون الفلامنجو . وكان على باب المغارة رجل لا ترى فيه العين ما يمت إلى الفن بصلة . كان يجمع التذاكر ويصد المتطفلين والمشاغبين ، وكان من الواضح أنه « فتوة » المكان . فلما حانت بداية العرض ، جاء ليطربنا . قلت : « إن هذا الرجل يمكن أن يكون لصا أو قاطع طريق أو قوادا ، اما أن يغنى ! ولكنه غنى وأطرب ؛ كان صوته فى البداية غريبا وسطا بين الذكورة والأنوثة . وما هى إلا لحظات حتى أخذت صورة الرجل الربعة ذى العضلات تشف عن صورة أخرى لعاشق يرتجف أمام روعة الجمال :

« اين اكون انا منك
ايتها المستلقية على فراشك
المطمئنة إلى سلطان حسنك ؟
هأنذا اقف بين يديك أرتجف كأنى طفل غرير »

وردنى إلى « الأرنب الرشيق » صوت « إيلين » . فقد ظلت لفترة تدندن ، ثم بدأت تشترك فى الغناء على استحياء ، ثم استجمعت أطراف شجاعتها فأخذت تغنى كأنها مطربة محترفة . حدث ذلك عندما نهض سيد المكان ليؤدى دوره . وكان أقوى المغنين صوتا ، وأقدرهم على التحكم فى الجمهور . فوقف إذن يعلمهم أين يمكنهم أن يساندوه وماذا ينبغى أن يقولوا . وغنى فاستولى على السامعين ، حتى صاروا طوع إشاراته كأنه نومهم مغناطيسيا . ولكن إيلين لم تكن منومة ، وإنما كانت تعارض صوته الجبار بصوت أنثوى دافىء وإتقان مذهل .

وجاءها الرجل بعد انتهاء الأغنية يهنئها على حسن ادائها ، ويطلب إليها أن تنضم إذا شاءت إلى المغنين عند مائدة الوسط . قالت : « لا أبرح مكانى ، فأنا لا أقوى على مواجهة الجمهور . بل ولن أغنى بعد الآن إلا إذا اتيتنى بشراب ، فأنا عطشانة » وأصيب الرجل بالحرج ، قال : « أنت تعلمين أننا لا نقدم إلا قدحا واحدا على سبيل التحية » . فأصرت على ما تريد . قلت إنقاذاً للموقف : « تستطيع أن تقدم لها التحية عدة مرات . وتستطيع أن تضيف إلى حبات الكرز ما شئت من الشراب ، فلن يعرف أحد ما إذا كان السائل من عصير العنب أم من ماء البطيخ . » فضحكت وضحك الرجل ، وأتاها بما تريد قدحا بعد قدح .

ثم كان الفاصل المخصص لأغانى الحب ، فأنشدوا لإديث بياف وإيف مونتان ، وأضافوا إلى البيانو صداح الأكورديون ، واشتد الطرب بالجمهور ، فاشتركوا فى الغناء . واشتركت إيلين وتجلت مواهبها حتى صار لها فى بحر النغم تيار متميز .

وقد بلغت الساعة منتصف الليل ، ومضى فوج من المستمعين وأتى آخرون . ولكن انغام الحب ظلت عالقة فى الهواء مسيطرة على من بقى من المستمعين . وكان قلبى ممتلئا بأصداء الأكورديون وذكرى طفراته . وجاءنى

الحزن يتدافع موجة بعد موجة ، أولا ، كان ينبغى أن أكون فنانا من فنانى الأداء . أما أن أستيقظ فى غبش الفجر لأزاول تلك الصنعة الخفية كأننى روح هائم ، فذلك ما لايطاق . لقد ضقت بوحدتى . أريد أن أغنى أو أمثل أو أعزف أو أرقص أمام الناس حتى يرونى وقد خرجت من هذا البدن واستويت صورة شفافة مضيئة فوق الصلصال . وحتى أرى حبهم رأى العين . وثانيا ، ماذا يرجو الآن هؤلاء التعساء ، هؤلاء الشعراء المغنون ؟ إنهم يحاربون معركة أخيرة يائسة ، فهم بقية من الزمن الخالى ، وسوف تطوى صفحتهم عما قريب . لقد صارت الغلبة للتلفزيون ، واستولى السياح على مونمارتر بعد أن كانت للفنانين والبوهيميين . وثالثا ، هذه الحمراء التى تجلس إلى جانبى ، وإن كانت بعيدة عنى بحسنها وإعراضها وصوتها الجميل .

ثم لا أدرى ماذا حدث على وجه التحديد . شدد الحزن على الخناق ، فأسندت رأسى إلى الجدار ، وذهلت عن المكان ومن فيه . هل كانت تلك إغفاءة أم غيبوبة — لا أدرى ولكنى رأيت ستارة الباب تنفرج عن شيخ وسيم يتوكأ على عصا ويضع على رأسه البيريه فناديت : « ياتوفيق بك » ، فأقبل هاشا باشا تماما كما رأيته فى مكتبه بالأهرام ودعوته إلى الجلوس ، فاتخذ مكانا فى مواجهتى .

قلت : لقد انتظرتك طويلا ، ولكن يسعدنى أن أراك على غير موعد .

قال : الواقع أننى جئت إلى باريس قبل اليوم مرة أو مرتين ، ولم أتصل بك .

ما أن أصل إلى باريس حتى أفقد الرغبة فى الاتصال بالأصدقاء ... كأنى أريد أن أستأثر بها ...

قلت : لا أفهم كيف تحب مدينة دون رفيق .

قال : عندما اتى إلى باريس يكفينى أن أجلس على أحد المقاهى ... فى مونبارناس مثلا .

قلت : أنت تحب « الأكروبول » ، ولكننى أفضل « الدوم » على بعد خطوات . ما أبدع أكل المحار فى شرفته ؟

قال : يكفينى فنجان من القهوة ، وأن أقرأ « الفيجارو » .

قلت : ياعم توفيق لا أدرى كيف تستغنى عن كل ذلك الجمال .

قال : ألم تقرأ « راقصة المعبد » ؟

قلت : تعنى أن على الكاتب أن ينصرف عن الحب ليشد نفسه إلى مركبة أبولو ، فليس للفنان إلا عبوديته للفن ؟

قال : لقد وعيت الدرس .

قلت (ضاحكا) : أنت سعيد الحظ ، فأنت بطبعك لا تحب البذل .

قال : سنعود إذن إلى حكاية البخل .

قلت : لا أعنى البخل بالمال . هل تذكر قصة تلك الفتاة التى وصفتها — فى « زهرة » العمر إذا لم تخنى الذاكرة — بأنها تشبه فينوس ؟ لقد كنت تتشهاها . أليس كذلك ؟ فكيف استطعت أن تدير لها ظهرك بعد أن تعرفت عليها بأيام ؟

قال : أنت آخر من يحق له الحديث عن العطاء .

قلت : وكيف ذلك ؟

قال : لماذا ترددت فى المجىء إلى مونمارتر ؟ ولماذا دعوت صاحبتك إلى الغداء ، بدلا من العشاء ، وهو أنسب للحب ؟

ولم يمهلنى حتى أجيب ، بل قال :

— لأنك لا تحب السهر ، ولماذا لا تحب السهر ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأنك لا تكتب إلا فجرا ... فلا تسخر إذن من عبيد أبولو ، ولا تحدثنى عن فينوس .

وبدا عليه السرور لأنه استطاع أن يفحمنى . كان يدرك أننى إنما أعابثه ، فأقبل علىّ فى حنو كأنه خالى الذى تقدم ذكره .

قال : أقرأ على وجهك علامات الحزن

قلت : هلا أخبرتنى كيف تتداوى من اليأس ؟

قال : وما الداعى إلى اليأس ؟

قلت : إننى أخشى الأماكن .

قال (وقد رفع حاجبيه الكثيفين) : أى أماكن تعنى ؟

قلت : قد لا يكون المكان موقع برج إيفل أو هضبة الأهرام . بل الأرجح أن يكون مكانا عاديا لا تتوقف عنده الأنظار . قد يكون هنالك مثلا نافورة قد جفت أو شجرة جميزه عتيقة . ولكن مثل هذا المكان قد يتفتق عن أسرار لا تخطر على بال فأراه ينبض بالحياة . فيضطرب نظام الأشياء ؛ أو يصدر عنه إيقاع غريب ، فأرى قصائدى التى لا أريد أو لاأستطيع أن اكتبها تطاردنى ...

قال : أحسبنى افهم ما تعنى هل توافقنى على إنه ينبغى للفنان أن يتعلم الابتعاد عن الناس ؟ تأتى لحظة ينبغى أن تغلق فيها باب مكتبك دون أصدقائك وأعز اهلك أليس كذلك ؟

وترددت لحظة ، ثم وافقته ، فقال :

ـ وعليك بعد ذلك ـ وهذا هو الأصعب ـ أن تتجرد من أعمالك ، أن ترتفع فوقها إذا صح التعبير .

ـ وكيف ذلك ؟

ـ ياأخى اين حسك الفكاهى ؟ ينبغى ألا تأخذها فى نهاية المطاف مأخذ الجد .

وضحك . قلت : وماذا عساك تقول فى هذا الخراب ؟

قال : أى خراب ؟

قلت : ألا ترى الأنقاض من حولك وسحب الدخان ؟

فتلفت وقال : وماذا يعنيك ومصر خالدة ؟

وهنا انتابنى الغضب . وصرت أرى شفتيه تتحركان دون أن اسمع صوته ، خيل إلىّ أنه يقول « هون عليك » ، ولكنى كنت أسأله : « ماذا تقول ؟ » ، فيحرك شفتيه واشتد غضبى فصرت أصرخ فيه . ومد يده نحوى كأنه يريد أن يربت على كتفى ، فانتفضت .

فلما أفقت ، وجدت يد إيلين تمس كتفى مسا خفيفا .. قالت : « هل أنت بخير ؟ » قلت : « بكامل الصحة والعافية » قالت : « ولكنك تتصبب عرقا » . قلت : « ذلك ما يحدث عندما يشتد بى الطرب . لقد أحسنت الغناء» قالت : « شكرا » . قلت : « لا أدرى الآن ماذا أفعل . هل أطرى جمالك أم حسن صوتك » . قالت : « هذا من لطفك » . وأمسكت باليد التى ربتت بها على كتفى ، فقبلتها : « فهل تقبلين إذن دعوتى إلى العشاء ؟ » .

نصار عبد الله

تأملات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقاهة

نقاهتى طويلة ممتده
من جرح الميلاد
إلى
شفاء الموت !

الضربة القاضية

ليسوا وحدهم فى عداد المهزومين
أولئك الذين سقطوا ولم يستطيعوا النهوض
نحن الصامدين حتى الآن ..،
خاسرون بالنقاط !
ويوما .. ما .. سوف تحلّ بنا الضربة القاضية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

قانون بقاء الجرح

يُفنى ولا يَفْنَى
هو الجرحُ الذى ...
يولد من جرحٍ إلى جرح يئول
هو الطالع من فصلٍ ...
هو الحاضر فى كل الفصول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امتثال

تُرى كم لبثنا فى وقفتنا الذليلة الخانعة أمامه ؟

لم يعد إلىّ انتباهى إلا بعد ما تحركت يده البضة المزدانة بالذهب تهشنا وتصرفنا . استدرنا بآلية وخنوع . انتعلنا أحذيتنا ولملمنا ما تبقى لنا من إنسانية مهيضة . قبل أن نغيب تماما عن بصره . كانت قاماتنا المهزولة تبذل غاية جهدها فى الانحناء .

بعد ما ابتعدت ، ظلت قامتى يشوبها الانحناء لفترة ، ولم تنمح تماما الابتسامة المرتعشة المتزلقة من على شفتى .

مازلت حتى الآن لا أدرك سببا لاستدعائنا الدورى للمثول بين يديه ، بيد أن نتائج ذلك الاستدعاء المتكرر تجلت فى قامتى التى فقدت — مع مرور الوقت — قدرتها على الاستقامة ، وفى الابتسامة المرتعشة التى صارت من معالم وجهى الثابتة .

كانت عيناه تختبئان خلف عدسات قاتمة . لم نطالعه أبدا إلا وهو مسترخ فى مقعده الوثير وراء مكتبه المهيب . لا يذكر أحد منا أنه — مرة — سمع له صوتاً ، أو رأى فيه شيئاً يتحرك سوى يده البضة المترعة بالترف .

رغم الضوء الباهر الذى يكشف أدق خلجاتنا ونحن وقوف — فى حجرته — بين يديه ، فإن ظلالا وعتامة ما تحف بشخصه . ودوما ثمة رائحة غامضة تحوم فى المكان ، تجعل بطوننا الخاوية ينهشها بضراوة سعار الجوع .

ونحن فى حضرته ، كان يتراءى لنا قريبا جدا ، نستشعر لفح أنفاسه على وجوهنا ونجزم بأنه يسمع منا خفقات القلوب . فى حين أن المسافة التى تفصلنا عنه تتبدى — فى ذات الوقت — شاسعة تستعصى على الاجتياز .

فى كل مرة نغادر فيها حجرته ، كانت التساؤلات تجابهنا : تُرى كم لبثنا عنده ؟ ماذا دار بيننا وبينه ؟ ... وفى كل مرة لم يكن لدى أى منا إجابة ... فقط كنا نحمل فى كل مرة مزيدا من انحناءات الظهور وتنز شفاهنا المزيد من الابتسامات الذليلة .

مع الوقت ، انطوينا على أنفسنا . أصبحنا منطوين حقيقة لا مجازا ، حتى أنّا عندما دخلنا عليه ، لم نستطع أن ننصرف ، لأنا حُرمنا نعمة أن نرى يده البضة تهشنا ... وما زلنا فى حضرته .

علـى منصـــور

يناير آخر. للروح

(١) الحرب غداً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دعُوا الأصابعَ فى نُزهتِها
دَعوها ..
ترشّ الروحَ بعطر يومٍ عطْلة
دعوها تَمْتنَّ للوداع
دَعُوها تُقَبِّل الوجهَ البعيدَ البعيدْ
بينما تصبُّ الشايْ
دعوها تُحْيى ذكرىٰ رَبْتَةٍ
حيَّرت الوصفْ
دعوها تُديرُ مؤشّرَ المذياعْ

مرةً تجاه الشتاء ،
وأخرى تجاه الصيفْ
دعوها تحلمُ ، حتى تزهرَ الستائرْ
قبل بَدءِ العصف !

(٢) اللوحات الثلاث

ماءُ صنبورٍ يلهو
على سيقان أُنثى وحيدة .
عطرُ (چاكومو)
يرثى لحال الفتى
بعد ساعاتِ انتظارْ .
قصيدةٌ بكرٌ
تطل على نفسها ، فى دموعى
ــ كى تتأنق ــ
قبل أن تأتى إلىّ .
....
آه يا ينايرْ ..
من علّق اللوحاتِ الثلاثَ ، ها هُنا ،
فى بهو روحى ؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكــوا قيود هذا الفرس !

اميل حبيبى

شرّفنى اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا بدعوتى إلى المشاركة فى أعمال « المائدة المستديرة » التى عُقدت فى القاهرة فى ٢١ أيار الماضى تمهيداً لإقامة اللجنة التحضيرية العالمية للمؤتمر الدولى للفكر والإبداع على عتبة القرن الحادى والعشرين .

على « نار هادئة » تنضج فكرة هذا المؤتمر التى ظهرت على اثر الزلزال الفكرى الذى هز عالم الفكر والإبداع نتيجة لما حدث ويحدث فى الاتحاد السوفييتى وأقطار أوروبا الشرقية ونشوء دعوة « التفكير السياسى الجديد » لدى المئات وربمـا الألوف . من المفكـرين التقدميين الذين رفضوا الفرار من سفينة التقدم بعد أن تحطمت مثيلاتها فى أوروبا الشرقية على صخر الجمود العقائدى والتشبث ببوصلة علاها الصدأ وبمسلّمات سفهها التطور التاريخى الفعلى أو اثبتت التجربة وهى « أم العلوم » انها كانت خطأ منذ البداية .

فليست النظريات والايديولوجيات هى السفينة التى تنتظر الشعوب من « الربابنة » عدم التخلى عنها ، إنما السفينة هى معركة الإنسان القديمة ، قدم الحضارة ، من أجل حرية الإنسان الاجتماعية والقومية والفردية .

لقد أدركنا مع العديد من أهل الفكر والإبداع فى اقطارنا أن شعوبنا - شعوب ما يسمى باسم « العالم الثالث » - هى اكثر الشعوب حاجة إلى الإسراع فى بلورة « الفكر السياسى الجديد » لأنه من المحتمل أن تكون أكثر الشعوب تعرضا للإحباط والبلبلة بسبب ما آلت إليه « التجربة الاشتراكية » المبنية على الماركسية اللينينية ، فكراً وممارسة وتنظيماً . وقد تكون شعوبنا العربية على رأس شعوب العالم « العالم الثالث » من حيث تعرضها للإحباط والبلبلة . وذلك للدور التحررى والتنويرى الكبير والطاغى أحياناً ، الذى قامت به

الحركات الماركسية اللبنانية في أوساطها فهل حقاً أن ما تتعرض له هذه الحركات الآن من أزمات هو أزمة الكفاح القديم والمستمر من أجل الحرية ، أم من شأن هذه الأزمات التى فرضتها التجربة التاريخية إلزاماً — أن تحرر ذلك الكفاح القديم والمستمر من أجل الحرية من قيود الجمود الفكرى والآراء والسياسات والمسلمات غير الملائمة للأوضاع الجديدة حتى لاتضيع تضحياتنا وتضحيات الأجيال السابقة هباء ؟! إننا نعتقد أن دعوة « التفكير السياسى الجديد » قد جاءت لا لنفى مكاسب الفكر والأيديولوجيات والكفاحات السابقة من أجل الحرية ، فهى لم تخلق من « إصبع جوبيتر » أو « من الحـائط » كما تقول إنما جاءت مبنية على أغنى تجربة إنسانية - إن إيجاباً وإن سلباً - ولمواصلة مسيرة الحرية فى المستويات المتقدمة التى بلغتها . ما أروع وأصدق الآية الكريمة « ولكم فى القصاص حياة ياأولى الألباب لعلكم تتقون » (سورة البقرة الآية ١٧٩)

لقد جاءت أزمة الخليج ، فحرب الخليج . ونحن فى بداية الإدراك بحاجة شعوبنا الماسة إلى التشاور والالتقاء على بلورة « الفكر السياسى الجديد » فما كان من شأنها إلا أن أخذتنا وشعوبنا ، فى هذا المجال المصيرى . على حين غرة واضطرتنا إلى البحث عن آفاق « الفكر السياسى الجديد » فرادى وباعتماد الواحد منا على نفسه . ووقع فى المصائب ذلك النفر من أهل الفكر الذى لم يشأ ، أو لم يستطع ، أن يأخذ عبرة الحياة — له ولشعبه — من القصاص الذى نزل بزملائه وبشعوب أوروبا الشرقية . أما قصاص حرب الخليج فقد كان من حيث مباشرته وعنفه ، أقوى من أن يمر علينا دون أن يوقفنا على رءوس أصابعنا لعلنا أن نستطلع ونستشف ونرى آفاق العالم الجديد .

فسرعان ما اكتنفتنا حتى الرغبة فى الالتقاء والتشاور والتحضير لمؤتمر الفكر والإبداع الدولى .

كان الرئيس حسنى مبارك أول من طرح ، رسمياً وعلناً ، فكرة هذا المؤتمر . وذلك فى أثناء زيارته الأخيرة (مايو — أيار — ١٩٩٠) فى الإتحاد السوفييتى . وفى ١٦ منه اجتمع مع اتحاد الكتاب السوفييت فى موسكو وعرض عليهم هذا الاقتراح .

ومما جاء فى كلمته ، تلك : « إنكم تمرون الآن بتجربة تثير الإعجاب . وتعبرون فيها ، بشجاعة ، الحدود المادية والفكرية والروحية بين ماكان قائماً بالأمس بخيره وبشره وبين ما سيكون جديداً فى القرن الحادى والعشرين . وليس فى بلادكم وحدها . وإنما فى العالم على امتداده . ومن حسن الحظ أنكم لا تقومون بهذا العبور وحدكم بل تشارككم فيه القوى الفكرية والسياسية فى كل مكان » . وقال : « اصبحنا نسير » كتفاً إلى كتف ، فى اتجاه واحد . وهو تحقيق السلام للجميع دون استثناء . ونسعى إلى هدف هو إعلاء قيمة الانسان على كل القيم الأخرى سواء على المستوى الطبقى أم على المستوى الوطنى أم على المستوى العالمى الأشمل » وقال : « علينا أن نأخذ فى اعتبارنا دائماً أن المعارف العقلية العلمية لا تكفى وحدها لبلورة القيمة الجديدة للإنسان الذى نريده عابراً للحدود . باقتدار وبثبات — بين قرن وقرن وبين تاريخ وتاريخ كما نريده بانياً لحضارة السلام والحرية ومستثمراً

لإنجازات العلم والتكنولوجيا وحتى يتحقق كل هذا لابد أن تنشط الطاقات المبدعة للفكر والأدب والفن على مستوى العالم — وإن تعددت ألوانها وأنغامها — فى وضع بذور العبور الجماعى للإنسانية ككل واحد لا يتجزأ » .

وأنهى كلمته بقوله : « واسمحوا لى أن أطرح عليكم اقتراحاً متواضعاً يتلخص فى الدعوة إلى العمل على ابتكار آليات جديدة فاعلة ودائمة العطاء لهذا التفاعل بين الكتاب والمبدعين والمفكرين على مستوى القارات الخمس . وبذلك يتزامل ، فى عملية العبور الإنسانى العادى مع صاحب القرار السياسى والرأى العام — بمختلف تياراته — مع الحكومات والمسئولية السياسية . وتصبح المسئولية فى العالم الجديد ، فردية وجماعية ، وطنية وعالمية فى الوقت نفسه إن لدينا تجمعات نقابية واتحادات هامة ومؤثرة للمفكرين والمبدعين فى عالمنا المعاصر . ولدينا أيضاً مؤسسات دولية تقوم بدور بارز فى مجال الفكر والفنون والآداب . فلماذا لا نبدأ فى مدّ الجسور بين كل التجمعات والمؤسسات بهدف تكوين لجنة تحضيرية تتولى الإعداد لمؤتمر دولى للمبدعين تنبثق عنه آليات وبرنامج للحركة من أجل بناء إنسان العبور التاريخى . ومصر . بموقعها العربى الإفريقى الاسيوى اللامنحاز ويحكم دورها التاريخى فى الوصل بين الثقافات والحضارات يسعدها أن تستضيف أول اجتماع لهذه اللجنة التحضيرية إذا رؤى ذلك » .

وهو ما كان .

فقد تولى اتحاد كتاب آسيا وافريقيا ، بما فيه من تمثيل واسع لمبدعى العالم الثالث والاتحاد السوفييتى ، عملية الإعداد لإقامة هذه اللجنة التحضيرية فى القاهرة . وقام مكتبه التنفيذى فى القاهرة . وعلى رأسه الأمين العام الكاتب والمفكر المصرى العريق لطفى الخولى ، تقديم « ورقة عمل حول مشروع عقد مؤتمر دولى للفكر والإبداع » جرى بحثها ، على أعلى مستوى علمى — فكرى . فى « المائدة المستديرة » التى شارك فيها ، بالإضافة إلى ممثلى كتاب آسيا وإفريقيا ، ممثلو « اليونسكو » واتحاد الفلاسفة الاسيويين الإفريقيين ومؤسسة « القلم » « ب . ى . ن . » — العالمية وتجمعات « باغواش » العالمية واتحاد الفنانين العرب وزير الثقافة المغربى وكبار رجال الثقافة والفكر فى مصر والعراق وسوريا وليبيا والهند وتركيا وغانا وغيرها . وأعلن الأستاذ لطفى الخولى فى افتتاح « المائدة المستديرة » أنها « المحاولة الأولى لاختراق الدوائر الوطنية والدخول فى الإطار العالمى . »

وحددت « ورقة العمل » غايات مؤتمر الفكر والإبداع العتيد بما جاء فيها من أن « مهمة الكتاب والأدباء والفنانين فى هذه اللحظة الكونية للعبور من تاريخ إلى تاريخ ، أن يصوغوا من خلال التعدد ما يمكن أن يُسمى بالقرار الثقافى — العقلى — والوجدانى — لهذا العالم المقبل وأن لا يبقى ذلك . كما حدث فى الماضى ، حكراً لصناع القرار السياسى . وباختصار : أن يتعامل الكتاب والأدباء والفنانون — والحلم يبدأ رحلة التحول الشاقة إلى حقيقة حياتية — من موقع الإلهام والمبادرة وليس من موقع التلقى ورد الفعل للسلطة السياسية وانطلاقاً من ذلك الشعور نبتت فكرة عقد

مؤتمر يضم المبدعين فى الفكر والأدب والفن فى العالم كله ، شرقه وغربه ، شماله وجنوبه . والفكرة بتلك المواصفات تنطوى على محاولة طموحة لإيجاد نوع من العقل الجماعى الإنسانى الذى تنصهر فيه خلاصة الخبرة الماضية للبشرية وتنبثق عنه قيم ومثل عالم المستقبل الذى تتعايش — بل وتتفاعل — فى الرؤى والخبرات الإنسانية الخصبة والمتنوعة » .

لقد شارك فى جلسات « المائدة المستديرة » وفى أعمالها أكثر من أربعين من رموز الثقافة والعلم والفكر والأدب والفن فى العديد من أقطار « العالم الثالث » وعلى رأسهم بهشام سحنى . أكبر الروائيين الهنود ومن مؤسسى اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا وعزيز نسيين من أعظم كتاب المسرحية المعاصرين فى تركيا وأركاى شاعر غانا الأول والأمين العام لاتحاد كتاب إفريقيا والدكتور مهدى الحافظ من العراق وكبار العلماء والمفكرين المصريين من أمثال الدكتور إسماعيل يسرى عبد الله ومحمود أمين والدكتورة شهيدة الباز والدكتور عصام جلال والدكتور مجدى وهبة والدكتور مرسى سعد الدين والفريد فرج وميلاد حنا والدكتور طارق على حسن المسؤول عن دار الأوبرا المصرية ويفجينى سيد رؤف سكرتير اتحاد الكتاب السوفييت ومدير معهد جوركى ومحمد بن عيس وزير الثقافة المغربى وأحمد ماهر سفير مصر فى الاتحاد السوفييتى والأستاذ عيسى درويش . سفير سوريا فى مصر ، والأديب المصرى المعروف سليمان فيّاض وغيرهم . وارسل برقيات تأييد من ادوارد شفردنادزه وجابرييل غارسيا ماركيز وهنرى لوبيز — وزير خارجية كونغو السابق .

ووجدتنى . فى هذا المنتدى الفكرى والراقى والمسئول ، ألقى جانباً الكلمة التى اعددتها مسبقاً ثم أعبر عن « همومى الخاصة » وألخصها فى ثلاث قضايا :

الأولى — أننا نجد أنفسنا متفقين على الأساليب والغايات مع أننا لم نلتق فى هذا المجال ، فى السابق وقد أحسن الدكتور عصام جلال فى إجمال هذه الأساليب والغايات فى قوله : « استمرار الحلم ومواكبة التكنولوجيا والدفاع عن الإنسانية كلها » وفى قوله : « القيم لم تتغير مضامينها . إنما أدواتها تغيرت فإذا لم تستوعبوا هذه الأدوات تصبحوا عالة على التاريخ » .

والثانية — أننا أحق الناس وأكثرهم احتياجاً إلى اختراق نطاق « العالم الثالث » فى التحضير لمؤتمر الفكر والإبداع وإلى تحويله — منذ اللحظة الأولى — إلى مؤتمر عالمى يشترك فيه ، على قدم المساواة .أهل الفكر والعلم والأدب والفن من جميع أنحاء العالم دون أى استثناءات على الإطلاق !

والثالثة — (وتوجهت فيها إلى مندوبى الاتحاد السوفيتى) أننا ربينا أجيالا على المثل العليا التى بشّروا بها . وهذه الأجيال عزيزة على شعوبنا ومن غير الممكن أن نتركها تضيع فى المتاهات التى حبسها فيها أولئك القادة الرافضون لأى تحويل فى مسار سفينتهم الذى أدّى بمثيلاتها فى أوروبا الشرقية إلى التحطم على صخور الأفكار والمسلّمات والممارسات العقيمة وواجب السوفييت أساسى ومباشر فى هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجال . وهو أن يعملوا عملاً مباشراً ومدورساً على إزالة آثار « التلوث » الذى جلبوه علينا بأيديهم ولم يكن مسئولاً عنه سواهم . قديماً قلنا : « أتبع الفرس لجامها » أما الآن فمن حقنا بل من واجبنا أن نقول لهم : فُكوا عن هذاالفرس قيوداً لم يعرفها إلا عن طريقكم !

فهو فرس أصيل ..

وعن هذه الأصالة تحدث الدكتور إسماعيل صبرى عبد الله حين لفت الأنظار إلى أن « مأساة الشعب العربى الفلسطينى أفرزت أبرز وأكبر الشعراء والروائيين ولم يكن هذا الأمر صدفة » .

واختتم الأستاذ لطفى الخولى ، الأمين العام لاتحاد كتاب آسيا وإفريقيا اجتماعات « المائدة المستديرة » فى القاهرة مقدماً اقتراحات لإجمال أعمالها وافقنا عليها بالإجماع وهى بإيجاز شديد :

— أن المؤتمر وتحضيره هو لمفكرى العالم كله دون أى استثناء لا من حيث الاتجاه الفكرى ولا من حيث الانتماء القطرى أو القومى .

— إنشاء صندوق دولى لتمويل التحضير وانعقاد المؤتمر نفسه.

— الاستمرار فى عقد « الموائد المستديرة » قطرياً وإقليمياً وعالمياً .

— ظهرت لأول مرة أرضية مشتركة وقيم مشتركة للإنسانية هى الإنسان نفسه .

— الأمانة العامة لاتحاد كتاب آسيا وأفريقيا وتسجّل أعمال هذه « المائدة المستديرة » وما سبقها ويأتى بعدها وستقوم بإعداد ورقة عمل جديدة على أساسها ومقترحات أكثر تحديداً وشمولاً لتأليف اللجنة التحضيرية . ستقوم الأمانة العامة بإصدار نشرة دورية عن هذه التحضيرات حتى إتمام تأليف اللجنة التحضرية وحينئذ تتولى اللجنة التحضيرية نفسها الإعداد للمؤتمر .

هذا . ولم نكن فى حاجة إلى اقتراح قرار كان التاريخ قد حسم فيه من زمان . وهو أن القاهرة بتاريخها وبأهلها هى إحدى العواصم على الإطلاق لا لمجرد التحضير لمؤتمر الفكر والإبداع على عتبة القرن الحادى والعشرين بل لعقده فى رحابها ورحاب مؤسساتها الثقافية الرائعة وكوادرها الثقافية الرائعة .

(حيفا)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

نحو علم كلام جديد

حسن حنفى

عقدت الندوة الفلسفية الثالثة « نحو علم كلام جديد » للجمعية الفلسفية المصرية بدعوة كريمة من كلية أصول الدين فى رحاب الأزهر الشريف ، وبالاشتراك مع أقسام الفلسفة فى الجامعات المصرية فى ١٥ — ١٧ يونيو ١٩٩١ . وقد دارت الندوة الأولى حول : (دور أقسام الفلسفة فى مصر) فى يوليو ١٩٨٩ ، من أجل ربط الأقسام بقضايا الوطن بعد أن انعزلت عن الواقع الذى تعمل فيه . ودارت الندوة الثقافية حول (دور مصر فى الإبداع الفلسفى) فى يوليو ١٩٩٠ ، من أجل تأصيل الأقسام فى المدارس الفكرية القديمة درءا لصورة مدارس الإعارات فى السعودية والخليج . وكانت كلتاهما بدعوة من كلية الآداب فى رحاب جامعة القاهرة . وقد فاقت الندوة الثالثة الندوتين الأوليين من حيث التنظيم والدقة ووفرة الأبحاث التى بلغت خمسين بحثا ، وحضور المشاركين الذين فاقوا المائتين أستاذا ، وكرم الضيافة من جامعة الأزهر . وقد عقدت الندوة بالإضافة إلى الجلسة الافتتاحية الأولى والجلسة الختامية الأخيرة عشر جلسات ، فى كل جلسة خمس أوراق وخمسة معقبين .

وبعد الكلمات الافتتاحية الترحيبية من مدير مركز صالح كامل للاقتصاد ، وعميد كلية أصول الدين ، ورئيس الجمعية الفلسفية المصرية ، ورئيس جامعة الأزهر والإمام الأكبر شيخ الأزهر ، بدأت الجلسة الأولى برسالة إلى الأجيال من أقدم الفلاسفة سناً : د. ابراهيم بيومى مدكور « أطال الله عمره » ، فيها رسالة جيله فى الانفتاح على الغرب . ورد عليه أصغر المتكلمين سنا مبينا أيضاً رسالة جيله بعد ستين عاما فى نقد الغرب . وكان الخطاب الافتتاحى الأول « تجديد الفكر الدينى للأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود ، عارضا لموقف الثقافة العربية بين التراث القديم والتراث

الغربى ، ومبينا أن الوضعية المنطقية ما هى إلا منهج فى التحليل مثل باقى المناهج العلمية وليست مذهبا أو نسقا . كما عرض أ.د. محمد عبد الهادى أبو ريدة خطة مقترحة لتجديد علم الكلام من حيث المادة العلمية الجديدة فى العلم الحديث ، وإن كانت الموضوعات مازالت قديمة مثل الأدلة على وجود الله ، والمنهج قديما وهو الدفاع عن العقيدة وإثباتها بالأدلة العقلية والعلمية . كما عرض أ.د حسن حنفى لموضوع تاريخية علم الكلام مبينا أنه علم تاريخى نشأ فى ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية خاصة ، تحكمت فى بنيته ومنهجه وغايته وتطوره وأهدافه . وقد تغيرت الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية تماما ، مما يتطلب إعادة النظر فى العلم كله ونقله من الماضى إلى الحاضر ، من موضوع الكلام الإلهى إلى الكلام الإنسانى ، ومن منهج الدفاع إلى منهج التحليل ، ومن البنية الثنائية وقسمة العقائد إلى عقليات وسمعيات ، إلى بنية واحدة هى العقليات ، ومن وصف الوجود الطبيعى إلى تحليل الوجود الاجتماعى ، ومن الغاية وهى الفوز فى الآخرة ، إلى الصلاح فى الدنيا ، ومن الدفاع عن العقيدة التى كانت موضع الهجوم من الديانات السابقة ، إلى الدفاع عن مصالح الأمة ، أرضها وثرواتها ، وحرياتها ، ووحداتها ، وتفوقها ، وهويتها ، وجماهيرها وهى مظان الخطر وموضع الهجوم فى هذا العصر . واستمر اليوم الأول كله فى عرض لإشكاليته سواء فى الموضوع أو فى المنهج وبيان أن علم الكلام ليس علما مقدسا بل هو اجتهاد بشرى خالص يتغير بتغير الظروف والأحوال . فهم رجال ونحن رجال ، نتعلم منهم ولا نقتدى بهم . ومسؤوليتنا لا تقل عن مسؤولية الأشعرى وواصل بن عطاء والجاحظ والنظّام والباقلانى والقاضى عبد الجبار والجوينى والغزالى والرازى والآمدى والإيجى والبغدادى والبيضاوى والنسفى وأصحاب قواعد العقائد الأخيرة : اللقانى والبيجورى وهى القواعد التى تدرس فى الأزهر ونستأنف « رسالة القومية » لمحمد عبده و « الرد على الدهرية للأفغانى و « تجديد الفكر الدينى » لمحمد إقبال .

وكان موضوع اليوم الثقافى « علم الكلام والاتجاهات الفكرية المعاصرة » ، من أجل التعامل مع المذاهب العصرية مثل الماركسية والوجودية والعلمانية والاستشراق ، أو العقلانية والوضعية والعلم . وفى المساء تم التعامل مع الاتجاهات الفكرية المعاصرة عندنا ممثلة فى الحركات الأصولية وتحديد دورها فى النهضة الإسلامية ، والحاكمية ونظريات السلطة ، والموقف من تكفير المسلم ، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر . وقد تم تحليل فكر الجهاد فى مرتكزاته الأساسية فى التكفير والهجرة ومصادره فى خطاب سيد قطب ، ودور ابن تيمية فى الحركات الإسلامية المعاصرة ، ومفهوم الحاكمية ثم تقييم فكر الجهاد .

وفى اليوم الثالث « علم الكلام وقضايا العصر » ، ثم عرض القضية فى اللاهوت المسيحى الجديد ، فالفرق غير الاسلامية جزء من علم الكلام كما هو الحال عند القدماء . وتم طرح عدة تساؤلات من الأخوة الأقباط والأرثوذكس والكاثوليك حول : هل هناك لاهوت مسيحى شرقى جديد ؟ من نيافة الأنبا جريجوريوس أسقف البحث العلمى ، هل هناك لاهوت مسيحى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غربي جديد ؟ من الأب فاضل سيداروس ، اللاهوت المسيحي وتحديات العصر من الأب موريس تاودروس ، هل هناك علم كلام يهودي ؟ من د. محمود العزب وكانت جلسة يحتل فيها روح الحوار الذي يقوم على الاحترام المتبادل والأخوة الوطنية . ثم تم تخصيص الجلسات الأخيرة لعلم الكلام والإنسان المعاصر ، وبناء الوعي العربي ، وقضايا الهوية والانتماء ، ورسالة الإنسان ، وبناء العقيدة ونقد العقل العربي ، وبناء الحضارة ، والنظام الدولي الجديد ، وإشكالية الفكر الحضاري ، والوظيفة الحضارية للعقيدة ، وجمال الطبيعة وعدد آخر من القضايا الرئيسية للعصر .

وقد خصصت الجلسة الأخيرة لموضوعات الجمعية الفلسفية المصرية وأوضاعها العلمية والإدارية والمالية . وتليت التوصيات العامة للندوة فيما يتعلق بإصدار مجلة الجمعية الفلسفية المصرية ، وإصدار الأبحاث في مجلد ، واختيار موضوع الندوة الرابعة « نحو مشروع حضاري جديد » بدعوة من كلية دار العلوم وفي رحاب جامعة القاهرة ، والتوصية بإضافة موضوع الإنسانيات في تدريس علم الكلام في الجامعات المصرية ، وقراءة الموضوعات القديمة بروح العصر ، وربط علم الكلام بالاتجاهات الفكرية المعاصرة ودراسة العلم بمناهج جديدة ، وإعداد خطة لتطوير العلم في الدراسات العليا ، وأهمية اللقاء مع علم الكلام المسيحي واليهودي .

وقد تمت المناقشات في إطار من الاحترام المتبادل ، وفي جو من حرية الفكر ، والنقاش الحر ، وتمثيل كل الآراء ، والتعبير عن كل الاتجاهات دون مزايدة من هذا الفريق أو ذاك ، اقتفاء لسنة الأزهر الشريف الذي كان مهداً للعلماء ، ومكاناً لالتقاء الآراء ، درءاً لمخاطر التكفير والاستئثار بالرأي ؟ واعتزازاً بحق الاختلاف ، فاختلاف الائمة رحمة بينهم ، وكلنا رادٌ وكلنا مردود عليه ، ولو شاء الله لجعلنا أمة واحدة ، وأن لكل أمة شرعة ومنهاجاً .

وقد حرص جميع الأساتذة المشتركين على إنجاح الندوة ، بمساهماتهم الفعالة في المحاضرات والتعقيبات والمناقشات . وكانت فرصة تعرّف بها اساتذة الفلسفة في مصر على بعضهم البعض بدلاً من القطيعة أو معرفة الأسماء دون الأشخاص . وقد شاركت الصحافة ووسائل الإعلام ووكالات الأنباء المحلية والعالمية بتغطية ما دار في الجلسات والكتابة عنها بطريقة موضوعية ونزيهة ، وأشادت بحسن التنظيم وأدبيات الحوار ؛ باستثناء البعض هنا أو هناك ، ممن لا يزالون يعيشون على الإثارة الصحفية والمزايدة في الدين وتوزيع الاتهامات جزافاً دون علم أو تبصُّر .

ويظل الإشكال قائماً حتى بعد الندوة عن إمكانية إعادة بناء العلوم القديمة التي نشأت وتطورت واكتملت في القرون السبعة الأولى ثم توقفت في القرن الثامن وأرخ لها ابن خلدون . ثم تم تدوينها وحفظها في عصر الشروح والملخصات إبان العصر المملوكي والتركي حتى بدأت النهضة الإسلامية العربية الحديثة لإعادة النظر في هذه العلوم . ولما هبطت هذه الحركة واتجهت أكثر فأكثر نحو السلفية ، وطرح هذا الجيل من جديد مشروع إعادة بناء هذه العلوم واستئناف ما بدأته النهضة الحالية . وبالتالي يتم الانتقال من علم الكلام الذي نشأ

ظروف الفتح الأولى ، وللدفاع عن القصائد ضد منتقديها ، وفى إطار الثقافة اليونانية ؛ وفى مواجهة الديانات القديمة ، إلى علم الكلام الجديد فى ظروف الهزيمة والردة والدفاع عن أرض المسلمين وثرواتهم ، وفى إطار من الثقافة المعاصرة ، وفى مواجهة التيارات والمذاهب الحديثة . ويمكن استئناف المهمة نفسها مع علوم الحكمة وعلوم التصوف وعلم أصول الفقه وباقى العلوم النقلية العقلية والإنسانية .

لسنا مستشرقين ننظر إلى حضارتنا من الخارج بل نحن أصحاب الدار ، نتحمل نفس المسئولية . مهمتنا إعادة القراءة والتطوير بل وبداية مرحلة جديدة وتحول تاريخى جديد عن طريق التأويل الجديد للكلام العديم مثل اكتشاف بعدى الإنسان والتاريخ وراء قسمة العقائد إلى عقليات وسمعيات . فالذات والصفات تصف الإنسان الكامل بأوصاف ستة وصفات سبع ، وتصف الإنسان المتيقن المنفرد بالحرية والعقل والمسئولية . وفى السمعيات ، ففى النبوة تاريخ البشرية فى الماضى ، ويعنى المعاد تاريخها فى المستقبل . ويشير الإيمان والعمل إلى الحاضر وعمل الفرد فيه فى حين تشير الإمامة إلى الدولة ونظام الحكم . وبالتالى يبرز هذان البعدان الجديدان ، الإنسان والتاريخ من ثنايا العقليات والسمعيات القديمة فى عصر يزهو بحقوق الإنسان ويظهور مفهوم التقدم والتاريخ فيه .

كما يمكن إبراز الجديد من القديم مثل اعتبار الحجة النقلية ظنية ، والعقلية يقينية ، ورفض الجهل والتقليد والظن والوهم ، واعتبار النظر أول الواجبات ، واعتبار موضوع العلم هو الوجود أى الطبيعة ، وليس الله مباشرة ، واعتبار العقليات جوهر العقائد ، وهى الانتساب إلى مبدأ واحد شامل منزّه ؛ واعتبار الإنسان حراً عاقلاً مسؤولاً . أما السمعيات فليست جزءاً من جوهر العقائد لأنه لا يوجد دليل عقلى عليها ، واعتبار الإمامة عقداً وبيعة واختياراً .

كما يمكن إعادة الاختيار بين البدائل . فقد اختار القدماء طبقاً لظروف عصرهم . ويمكننا اختيار بدائل أخرى طبقاً لظروف عصرنا المتجددة . لذلك يمكن الانتقال من الكسب القديم إلى خلق الأفعال وحرية الاختيار ، ومن اعتبار النقل أساس العقل ، إلى اعتبار العقل أساس النقل ، ومن إنكار العلية الغائية والصلاح إلى إثباتها ، تأكيداً على خلافة الإنسان فى الأرض وتسخير الطبيعة له ، ومن تشخيص الرسالة فى الرسول إلى تأكيدها كمبادىء عامة فى الرسالة ، ومن تحويل مضمونها الغيبى إلى مضمون اجتماعى وسياسى ، ومن كسر قانون الاستحقاق فى المعاد إلى تأكيده درءاً للوساطة والخواطر ، ومن التفسير الحرفى لمشاهد القيامة إلى التأويل المجازى تأكيداً على معانى العدل ، ومن جعل الإمامة فرعاً إلى جعلها أصلاً حتى يمكن رفع اللا مبالاة عن الناس .

ويمكن أيضا إبداع بدائل جديدة إذا لم تكن البدائل القديمة كافية مثل جعل موضوع العلم تحليل الكلام الإنسانى وليس تحليل الكلام الإلهى ، واستعمال

فهم التحليل وليس منهج الدفاع ، والتأكيد على صلاح الدنيا وليس فوز الآخرة ، والانتقال من الموجود الطبيعى إلى الوجود الاجتماعى ، وربط الألوهية بالأرض ، واعتبار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحرية فى موقف ، والعقل والنقل فى واقع ، والآجال والأرزاق والأسعار من الناس وتوزيع الدخل وقوانين السوق ، والنبوة افتراض يمكن التحقق من صحته مثل إثبات تحريف الكتب المقدسة القديمة بمناهج النقد التاريخى الحديث للنصوص ، والمعاد رغبة دفينة فى الخلود والبقاء بعد الموت فى الآثار الباقية على الأرض وفى قلوب الناس وفى مخيلة الجماعة ، والإيمان والعمل قضية النظر والممارسة ، فهم العالم أو تغييره ، وانهيار التاريخ القديم من الخلافة إلى الملك العضوض ، تتحول إلى نهضة وتقدم . وهذه مهمة الأجيال القادمة من المتكلمين الجدد . يستأنفون الحوار ، ويستمرون فى النقاش ، بعد أن فتحت الندوة الفلسفية الثالثة الباب ، وعرضت الإشكال ، وقدمت النماذج ، حتى تستأنف الحضارة الإسلامية مسيرتها القديمة ، ويستمر جيلنا ، عامة وخاصة ، فى أدبيات الحوار كما أرساها القدماء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

هناء عبد الفتاح

مهرجان فرق الاقاليم المسرحية

اقامت إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة مهرجانها المسرحى على مسرح السامر فى الفتره ١١ ــ ٢٠ من يونية الماضى اشتركت فيه سبع فرق مسرحية هى : فرقة سوهاج القومية التى قدمت « جنون المال » تأليف صبرى عسس إخراج طه عبد الجابر. وحصلت على الجائزة الأولى ، ثم الفرقة القومية لمرسى مطروح التى قدمت « عطشان يا صبايا » تأليف مجدى الجلاد وإخراج سمير زاهر وحصلت على الجائزة الثانية ، وفرقة الوادى القومية المسرحية وقدمت « المهزلة ٩٠ » المأخوذة عن العمل المسرحى « المهزلة الارضية » ليوسف إدريس والإخراج لمحمد المصرى وحصلت على المركز الثالث . وفرقة أسوان المسرحية القومية ، قدمت « رحلة حنظلة » عن مسرحية بنفس الاسم للكاتب السورى سعد الله ونوس وإخراج فوزى فوزى ، والفرقه القومية المسرحية ببنى سويف قدمت « الوحوش لا تغنّى » تأليف الكاتب السورى ممدوح عدوان وإخراج سامى طه . والفرقة القومية المسرحية بالبحيرة وقدمت « البطل » لعبد الغفار مكاوى وإخراج إميل جرجس وفرقة دمياط القومية وقدمت « المجانين » عن العمل السينمائى الروائى « طائر سقط فى عش الوقواق » والجدير بالذكر أن هذه الفرق السبع قد اختيرت من بين خمس عشرة فرقة كانت تتنافس على المراكز الثلاثة الأولى . كما اشتركت فرقتان على هامش المهرجان هما : فرقة الشرقية القومية المسرحية بمسرحية « غير مخصص للبيع » تأليف الكاتب الراحل محمد عفيفى وإخراج صلاح مرعى . وفرقة المنصورة القومية المسرحية بمسرحية « شحتوت العظيم » عن مسرحية « هبط الملاك فى بابل » للكاتب فريدريك ديرينمات إخراج أحمد عبد الجليل .

والأدب المسرحى المصرى من جهة ثانية والعربى من جانب ثالث . ولاضرر من الاستفادة من هذا التيار أو ذلك الاتجاه ، ولكن من الضرورى التفكير ــ بشكل جاد وتناول أعمق ــ فى المشاكل الملحة ، والقضايا الإنسانية العامة التى تزخر بها مجتمعات المدن والقرى التى يعج بها مجتمعنا المصرى فى هذه البقع القريبة والنائية من خريطة مصر ، وفق التركيبات الفئوية المتباينة لهذه المجتمعات المتباينة . ولانعنى بهذا طرح قضايا مباشرة ومشاكل من قبيل الجمعيات التعاونية أو الأسمدة أو الماء الملوث ، بل ما نعنيه هو تقديم صورة حقيقية معبرة عن مجتمعات وأقاليم هذه الفرق المسرحية القومية لاختلاف ملامحها وشخصيتها وطابعها الاجتماعى عامة ، وبالتالى طابعها الفنى المتميز ؛ فما تقدمه أسوان قد يختلف فى الإطار والقضية المعروضه والطرح عما يقدمه الوادى الجديد أو بنى سويف أو البحيرة ؛ إن هذا الاختلاف فى بنية هذه الأقاليم قد يثرى التجربة المسرحية المعروضة ، ويستخرج منها مكونات تزخر بها تربة الأرض المصرية داخل كل إقليم على حدة ، فنتمكن بهذا المفهوم من إثراء الحركة المسرحية المصرية بروافد جديدة من التراث الفنى الإنسانى المتنوع .

لقد وقعت هذه العروض بين بَرَاثِنِ ما يطلق عليه « بالمسرح الشامل » ــ فمعظم مخرجى هذه المسرحيات أصروا إصراراً كبيراً على تقديم عروض تدخل فى تركيبها اللوحة الراقصة مع الكلمة الحوارية والأغنية الزائدة فى تطريبها وليست الأغنية الدرامية الموظفة ، مما أوقع بعض هذه العروض فى التطويل الممل أحياناً أو فى الصخب والمباشرة أحياناً أخرى .. وامتزجت فى هذه العروض الأساليب الفنية والأدبية الدرامية ، الأسلوب الأرسطى بالملحمى والواقعى بالفانتازيا بالعبثى ، وإن اتسمت فى معظمها بالرومانسية المختلطة بالعاطفية المفرطة .

حاول مخرجو هذه العروض المسرحية تحقيق المعادلة الصعبة : إثبات وجودهم الفنى عن طريق استخدامهم لهذه الوسائل والتقنيات ، بصرف النظر عن مدى وقدرة تمكنهم من توظيفها الصحيح ، دون الالتفات إلى متطلبات العرض المسرحى الجوهرية ؛ المعتمد على العلاقة بين النص (الكلمة) والممثل (الموصل) والجمهور (المتلقى) ، لإحداث نوع من التلاحم والتضفير بين هذه العناصر الثلاثة والتكثيف الفنى لها بهدف الوصول إلى عروض مسرحية متماسكة .

استطاعت بعض هذه العروض أن تحقق الجانب الإيجابى من هذه المعادلة بقدر متفاوت ولعل من أهمها : « مهزلة ٩٠ » (الوادى الجديد) « البطل » (البحيرة) ، « المجانين » (دمياط) ، « جنون المال » (سوهاج) لكن الشىء الأهم الذى لم تستطع أن تحققه معظم العروض هو محاولتها إيجاد لغة فنية ، تطرحها على لغة العرض المسرحى ، كأن تتبنى أو تستخدم وسائط فنية جديدة ، تخلص مسرحنا من الأمراض المتوارثة للعروض المسرحية التى ورثتها منذ أكثر من نصف قرن من الزمان كأمراض الخطابية الفجة والميلودرامية الرخيصة ، والكاريكاتورية النمطية المبالغ فيها ، والحركة الخارجية للممثل دون تواصلها مع وجدانه ،

استطاعت هذه الفرق المسرحية طوال تسع ليال أن تقدم تسعة عروض مسرحية ، يعقب كل عرض منها ندوة حوله تولى إدارتها الفنان المسرحى عادل العليمى مع نخبة من النقاد المسرحيين قاموا بالتحليل والتقييم والنقاش اشترك فيه الفنانون وجمهور العرض المسرحى .

اثرت هذه الليالى حياتنا الثقافية وأوجدت حالة من الإمتاع الفنى لعدد غير ضئيل من المشاهدين الذين كانوا يتابعون هذه المسرحيات بشغف واهتمام كبيرين ، خاصة انها عروض مجانية . اكتشفنا كذلك خلال هذه التجارب عدداً غير قليل من المواهب المسرحية فى فنون التمثيل والإخراج والديكور والتأليف الموسيقى ، تستطيع بمزيد من الإمكانات ، والعمل المتروى الدءوب ، أن تقدم عروضا اكثر نضجاً ، تمثل حركة مسرحية متميزة فى مصر .

جمع هذا المهرجان المسرحى جيلين من المخرجين المسرحيين وجيلين من الممثلين اثر كل منهما على الأخر ، ليحدث التواصل والاستمرارية فى حركة مسرحية لها جذورها ، تبنتها قصور الثقافة وبيوتها ، منذ أكثر من ربع قرن من الزمان لتقدم معلماً هاماً من معالم الفن المسرحى .

اختلفت الاتجاهات والرؤى الفنية لدى المخرجين المسرحيين ، وإن كان يجمعهم خيط يربط هذه الرؤى ، ويرسم اتجاهاً عاماً يمثل هذه العروض المسرحية . أما الاختلاف فيأتى من تقديم مادة أدبية مسرحية متنوعة لمؤلفين أجانب وعرب ومصريين عبر أيديولوجيات ورؤى مختلفه (بيتر فايس ــ ديرينمات ــ سعد الله ونوس ــ ممدوح عدوان ــ يوسف إدريس ــ عبد الغفار مكاوى ــ محمد عفيفى) . أما الاتفاق فينتج عن الأسلوب والمنهج والتناول ، حيث تستخدم هذه العروض أسلوبى الغناء واللوحات الراقصة ، كمعلقين على الأحداث ، بصرف النظر عن مكانهما داخل العرض المسرحى ، مما يضفى على معظم هذه العروض الطابع الغنائى (التطريبى المباشر أحياناً) غير الموظف توظيفاً دراميا يخدم العرض المسرحى .

تبنت هذه المسرحيات بعض الأطروحات الاجتماعية والسياسية فى المجتمع المصرى ، لتعبر عنها خلال مضامين ، تناصر فيها الفئات المطحونة ، وتسعى لتعضيدها والوقوف بجوارها ، وإن اتسمت رؤى وتناول هذه القضايا بمباشرتها وخطابيتها .

وبلا ريب استطاع المسرح فى الأقاليم أن يفرض صيغة مسرحية متميزة فى خريطة المسرح المصرى ، تتمثل فى البحث عن القضايا العامة من جانب آخر ؛ كالعدالة الاجتماعية (فى مسرحية شحتوت العظيم) ، وجبروت السلطة (مسرحية البطل) وعذابات المعتقلات (رحلة حنظلة) والتركيب اللاعقلانى الإنسانى العبثى للمجتمع (مهزلة ٩٠) والكوميديا الاجتماعية التى تطرح العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع المصرى ، فى ظل فئة جديدة تملى بثرائها الفاحش السريع شروطها فى تكوين أخلاقيات أخرى ، أفسدت بها جانباً من المجتمع المصرى المتمسك بتقاليده وأخلاقياته الثابتة (غير مخصص للبيع) .

إن هذا الالتزام بالقضايا الاجتماعية والسياسية العامة ، نراه يؤثر تأثيره البالغ فى اختيار النصوص التى تستخلص مادتها من الأدب المسرحى العالمى من جهة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو تمثيلها لبواعث درامية داخل الشخصية المسرحية ، ظهرت هذه الأمراض بوضوح فى تلك العروض ، بالإضافة إلى تبنى موديل متكرر للمسرح فى الأقاليم ، وهو الاستعانة بالأغنية واللوحة الاستعراضية الراقصة غير الموظفتين (فى معظم العروض) لخدمة المعنى أو المضمون الدرامى .

استطاع مخرجو الجيل الثانى (ناصر عبد المنعم وأحمد عبد الجليل ومحمد المصرى وسامى طه وسمير زاهر) استطاعوا أن يتلاحموا ويتواصلوا مع الجيل الأقدم (إميل جرجس ، فوزى وصلاح مرعى وطه عبد الجابر) كما انهم استطاعوا . أن يثبتوا لنا بدرجة مقبولة تمكنهم من مفردات لغتهم الإخراجية ورؤاهم الفنية ، إلا انه حان الوقت للتركيز من خلال العمل المسرحى على أسلوب أداء الممثل ــ العنصر الأساسى فى التجربة المسرحية ــ من أجل ـ تنقية لغته الفنية من شوائبها التى فرضتها أجهزة الإعلام من تلفزيون وإذاعة وفيديو من خلال الكم الهائل من التمثيليات والعروض المسرحية الفجة عبر أداء تمثيلى مبالغ فيه ؛ وهو دور ينبغى أن يقوم به المخرج المسرحى باعتباره فناناً ومصلحاً مسرحياً وليس مجرد صانع عرض .

الملاحظة التالية ملاحظة شكلية ناشئة عن الأخطاء فى رص أسماء المؤلفين والشعراء ، ووضعها فى مكانها الصحيح . فمسرحية « رحلة حنظلة » التى قدمتها فرقة أسوان مأخوذة عن نص سعد الله ونوس الكاتب السورى ، والمأخوذة عن نص بيتر فايس ــ الكاتب الألمانى ، والعرض الذى شاهدناه ، ليس هو النص الأصلى لسعد الله ونوس كما هو منشور فى البرنامج المطبوع ، ومسرحية « المهزلة ٩٠ » للفرقة القومية بالوادى الجديد ، مأخوذة عن نص يوسف إدريس ، وليس النص الأصلى كما هو فى البرنامج ، كما أن مسرحية « المجانين » مأخوذة عن النص الروائى لكاتب امريكى وليست تاليفا مصرياً خالصاً وكان ينبغى تجاوز مثل هذه الأخطاء .

* * *

تبقى قضية اساسية وهى أن هذا المهرجان جاء لنا بجيل من الممثلين القادرين على التحكم فى مفردات لغتهم الفنية بشكل يتميز بالتلقائية والشعور المرهف والتعامل مع أدواتهم بفهم ، هم محتاجون فقط إلى المخرج المسرحى الواعى الذى يلتزم أمام ممثليه ، بأن يقدم عملاً لفريقه فى المقام الأول مع تقديمه لنفسه فى المقام الثانى . إن إثراء أدوات الممثل تقع بالدرجة الأولى على عاتق المخرجين وقدرتهم على تفسير أعمالهم المسرحية ومساعدتهم فى استخراج قدراتهم الفنية والاستفادة منها . ودون وجود ثقافة مسرحية وإنسانية عامة مشتركة بينهما ، دون « ورشة » فنية تصحح وتعلم ، سيفقد العرض المسرحى جزءاً جوهرياً من قيمته الفنية .

كان مهرجان الفرق القومية المسرحية ــ على الرغم من هذه الملاحظات تظاهرة مسرحية تستحق التقدير ، لأن جهود فنانى هذه الفرق جهود مخلصة صحبها قدر كبير من الاحتمال والمعاناة ومواجهة العقبات والمشكلات ، من أجل تقديم فن مسرحى ، وفكر حر ، قادر على تغيير مجتمعهم ، بشرط أن يوظف التوظيف الجيد ، ويعبر عن أحلام الشعب المصرى وأمانيه .

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

رسالة نيويورك :

أحمد مرسى

موت الشعر

١ — مدخل

عندما مُنحت منذ قرابة شهرين ، الشاعرة مونا فان داين Mona Van Duyn جائزة بولتيزر للشعر لسنة ١٩٩١ حفزنى على الرغبة فى قراءتها ، وربما الكتابة عنها مقطع أو مقطعان من إحدى قصائدها ، نُشرا مع خبر توزيع الجوائز فى شتى مجالات الإبداع الفكرى والإعلامى .

لم يكن الدافع وراء هذه الرغبة عبقرية شعرية تكشف عن نفسها فى أبيات معدودات ولكنى شعرت بفضول شديد لاستطلاع عالم هذه الشاعرة بعد أن علمت من الأسطر القليلة التى كتبت فى التعريف بها وكان هذا التعريف فى الحقيقة ضرورة خاصة وأن الجائزتين الأخريين للأدب أعطيتا لكاتبين ذائعى الصيت جون أبديك updike عن روايته الأخيرة رابيت يموت » أو راحة « رابيت » الأبدية ونيل سايمون عن مسرحيته « فقد فى يونكرز » — أقول إنى علمت من هذا التعريف أن مجموعتها « تغيّرات قريبة » هى كتابها الشعرى السابع ، وأن الشاعرة وهذا هو الأهم تبلغ من العمر ٦٩ عاماً . وهى بالإضافة إلى ذلك كما يقول أحد النقاد « تبحث عن الإمكانات والتضمينات الاستعارية الكامنة فى الحياة اليومية وهى تستطيع أن تفعل ذلك بأسلوب فكه هذا إلى جانب انها اسّست ، بمشاركة زوجها جارفيس ثيرستون ، مجلة أدبية فصلية « منظور » Perspective وقد مُنحت عنها جائزة روث ليلى Ruth-lilly لهذه الأسباب ، شعرت بالرغبة فى قراءة مجموعتها الأخيرة . على الأقل

٢ — البحث عن الشعر

وفى اليوم التالى لنشر خبر توزيع جوائز بولتيزر فى الصحف ، توجهّت إلى مكتبة « سان مارك » فى « الإيست فيلدج » أو قرية

جرينتش الشرقية ، الجانب الشرقى لما يعادل فى نيويورك منطقة وسط البلد فى القاهرة ، أو الحى اللاتينى فى باريس .

وقد اخترت هذه المكتبة بالذات ، لأنها من مكتبات المدينة القليلة التى لا تزال تحتفظ فى مظهرها ومحتواها بطابع الجدّية والابتعاد عن السوقية ، أو ما قد يسميه خبراء التسويق إعطاء مكان الصدارة للسلعة الرائجة شعبياً ، حتى لو كانت كتاب كيتى ليلى « نانسى ريجان » وهو طابع فى الحقيقة باهظ الثمن ومترف فى واقع اقتصادى جهم لا يقيّم هذا النوع من الرومانسية التى سقطت خلال العقدين الأخيرين — أهمّ مكتبات ما نهاتن ضحايا له ، وفى مقدمتها « سكريبنر » التى لم يُنقذ منها غير واجهتها ، كأثر معمارى قومى .

ولكن ، لشدّ ما كانت دهشتى عندما اكتشفت أن ذخيرة « سان مارك » تخلو من أىّ كتاب شعرى لمونافان داين . وعندئذ ادركت انه من العبث التطواف بعشرات المكتبات الأخرى التى تزخر بها شوارع « الفيلدج » شرقاً وغرباً ، وما علىّ ، اقتصادا للجهد والوقت إلاّ ان أتصل تليفونيا بمكتبة « جوثام » وهى من أعرق مكتبات ما نهاتن التى يتردد عليها جمهرة من الكتاب والشعراء والمفكرين المعروفين ، ولابّد انى سأجد غايتى هناك .

واتصلت بالفعل ، وكانت خيبة الأمل الثانية . فالقائمة بشئون المكتبة العريقة اعتذرت لعدم وجود الكتاب ولكنها تكرّمت بالوعد بطلبه من الناشر خاصة بعد تكريمه بجائزة بوليتزر ، وطلبت منى ، إذا أردت الانتظار ، أن أعاود الاتصال بالمكتبة بعد أسبوع .

ولأن كل محاولات بحثى باءت بالفشل ، اتصلت بمكتبة جوثام من جديد ، فاعتذرت نفس السيدة عن تعذّر الحصول على أىّ نسخة من الكتاب ، لا لأن الأيدى تخاطفته ، ولكن لأن معظم هذه الكتب الشعرية ، ما لم تصدر عن دار نشر كبيرة ، تصدر فى طبعات صغيرة توزّع فى الغالب على مكتبات الجامعات وهى بالآلاف ، ومن ثم لا تقع عليها عين القارىء العادى .

وقبل أن استسلم لليأس تماماً ، وذات يوم ، سألتنى ابنتى الكبرى إن كان لدى أعمال إدجار « آلان بو » الشعرية الكاملة ، فقلت لها أن الكتاب لدّى بالفعل ، ولكنه فى القاهرة ، ونصحتها قبل أن تتجه إلى اية مكتبة أن تبحث فى مكتبة شقيقتها الصغرى التى تحوى مجموعة كاملة من كتب أبرز شعراء العالم ، ومن بينها كتبى الخاصة التى دأبت على مصادرتها بطريقة منهجية طويلة الأمد .

وللأسف لم تجد إلاّ مجلداً مصّوراً ضخماً يقع فى حوالى ٧٠٠ صفحة يضّم « حكايات إدجار ألان بو » التى حقّقها وذيّلها بالحواشى استيفان بيثمان ، وكان لابدّ إذن من البحث فى المكتبات .

وفى الحقيقة ، ومن خلال خبرتى الطويلة بمكتبات نيويورك لم أتوقع أن تصادفها صعوبة فى العثور على أعمال إدجار آلان بو ، فى أى مكتبة من المكتبات الضخمة الموجودة فى وسط المدينة .

ونظراً لتلهفها ، الذى لا أعرف سرّه على قراءة بو ، توجهْت راسًا إلى المكتبات المحيطة بمسكننا فى قلب المدينة ، ومن بينها مكتبة « لبارنس آند نوبل » ، وآخرى « لدبلداى » فنُصحت أن تسأل عن الكتاب فى فرع دبلداى بالأفنيو أو الطريق الخامس . ولكنها أجّلت المهمة إلى اليوم التالى ، بدافع من الاحباط

والكسل أيضا ، لأن المكتبة المذكورة قريبة من مكان عملها .

وفى اليوم التالى جاءتنى المسكينة فى شبه ذهول وهى تقول :

لن تصدّق ما حدث ؟ فقلت خيراً . وراحت تحكى كيف أنها تجنباً لضياع الوقت ، لأنها ذهبت إلى المكتبة خلال ساعة الغداء ، سألت مسئولة بالمكتبة الضخمة ، التى تتألف من طابقين كل طابق منهما فى حجم ملعب كرة قدم ، عن قسم الشعر فأسقط فى يدها فهى ليست متأكدة من وجود قسم بهذا الاسم . ولأنّها بائعة مدرّبة فقد رأت أنه من الحكمة ، ولا خجل فى ذلك على أية حال ، أن تسأل مدير المكتبة قبل أن تخسر زبونة . وكان الردّ أن قسم الشعر فى الطابق السفلى وحُدّد لها الموقع بالضبط .

وهناك كانت الصاعقة فقسم الشعر المزعوم لم يشغل أكثر من ثلاثة رفوف من ذلك التيه الخرافى . والأدهى من ذلك أن رفّين من الأرفف الثلاثة يشغلهما كتاب واحد ، وهو « أحسن مائة قصيدة لسنة ١٩٩٠ على غرار خارطة أغانى البوب الأسبوعية أحسن عشر أغان » !

لم يكن هناك أحد غيرها يبحث عن شىء فى قسم الشعر ولكنها كما تروى رأت حشداً أشبه بالمظاهرة أمام قسم متواضع آخر قريب . وعندما استطلعت الأمر . عرفت أن القسم المحظوظ يختص بكتب مجتمع « الشذوذ الجنسى » .

وهنا فقط تكشّفت لى حقيقة غائبة مرّة ، وهى أن هناك أزمة شعر حقيقية .

٣ — عن موت الشعر

كتب الشاعر دانا جيويا Dana Giaiq فى مقال نُشر بعدد شهر مايو من مجلة « ذى أتلانتيك » ، يقول : ينتمى الشعر الأمريكى الآن إلى الثقافة الهامشية . ولم يعد جزءاً من الحياة الفنية والثقافية الأساسية ، فقد أصبح هو الوظيفة المتخصصة لمجموعة صغيرة نسبياً ــــ ومعزولة والشعراء كطبقة لهم وضع ثقافى وهم مثل القساوسة فى مدينة صغيرة يسكنها « لا أدريون » ، ولا يزالون يتمثلون بفضالة معيّنة من المكانة . ولكنهم كفنانين أفراد يكادون أن يكونوا لا مرئيين .

ولا يخفى الكاتب دهشته للوضع الذى آل إليه أمر الشعر الأمريكى المعاصر ، فى وقت اتسم بتوسّع غير مسبوق ، فى مجالات الفن الشعرى فلم يصدر فى أىّ وقت من الأوقات هذا العدد الكبير من كتب الشعر والقصائد المختارة والمجلات الأدبية كما لم يتحقق من قبل لشاعر أن كسب قوته بيسر كما يحدث الآن . فقد استحدثت عدة آلاف من الوظائف الجامعية فى مجال تدريس الكتابة الإبداعية ، وما يزيد على ذلك بكثير على مستوى المدارس الابتدائية والثانوية وقد أنشأ الكونجرس منصب الشاعر المتوّج كما فعلت ذلك ٢٥ ولاية وتوجد شبكة معقّدة من المنح المالية للشعراء ، تموّلها وكالات فيدرالية ومحلية ، يعزّزها دعم من القطاع الخاص فى شكل زمالات للمؤسسات وجوائز ومنتجعات مدعومة كما لم ينشر من قبل مثل هذا القدر من النقد للشعر المعاصر ، فهو يملأ عشرات النشرات الأدبية والمنشورات الأكاديمية .

إن الشعر الجديد ينتشر اليوم بصورة مذهلة ، إذ يُنشر سنوياً ما لا يقل عن ألف مجموعة شعرية

جديدة ، بالإضافة إلى مئات القصائد التى تطبع فى المجلات الصغيرة والكبيرة معا . ولا أحد يعرف عدد القراءات الشعرية التى تنظم سنويا . ولكن من المؤكد أنها تناهز عشرات الآلاف وهناك الآن حوالى ٢٠٠ برنامج للكتابة الإبداعية على مستوى الدراسات العليا فى الولايات المتحدة ، وأكثر من ألف برنامج على مستوى الكلية . وبافتراض وجود عشرة طلاب للشعر فى كلّ قسم جامعى ، ستُفرز هذه البرامج وحدها حوالى عشرين ألف شاعر مهنى مؤهل خلال العقد القادم . ويعلق الكاتب على هذه الإحصائية المذهلة بقوله إن المراقب يمكنه أن يستنتج بسهولة « أننا نعيش فى عصر ذهبى للشعر الأمريكى » .

ولكن ازدهار الشعر كان مع ذلك ظاهرة محصورة على نحو محزن . فقد أوجدت عقود من التمويل العام والخاص طبقة مهنية كبيرة وطلبة الدراسات العليا والمحررين والناشرين والإداريين وقد أصبحت هذه المجموعات ، التى توجد غالباً فى الجامعات الجمهور الأوّل للشعر المعاصر . وتبعاً لذلك ، فإن طاقة الشعر الأمريكى ، التى كانت ذات يوم موجهّة إلى الخارج ، تتركّز الآن بصورة متزايدة فى الداخل . والشُهرة تتحقّق والجوائز تُوزّع فى إطار ثقافة الشعر الهامشية وكما يقول (راسل جاكوبى) فى تعريفه للأكاديمى البارز المعاصر فى كتابه « آخر المثقفين » يمكن القول إن الشاعر الآن يعنى شخصاً ما يتمتّع بالشهرة بين شعراء آخرين ولكنّ هناك عدد من الشعراء يكفى لجعل هذه الشهرة الموضعية ذات معنى نسبيا وإلى عهد قريب ، كانت عبارة « لا يقرأ الشعر غير الشعراء وحدهم » تُستخدم كانتقاد موجع . ولكنها الآن استراتيجية تسويق مثبتة .

لقد أصبح الوضع ظاهرى التناقض ، إحدى أحجيات عقيدة Zen للسوسيولوجيا الثقافية . فخلال نصف القرن الأخير ، وبينما اتّسعت دائرة جمهور الشعر الأمريكى المتخصصّ ، انكمشت دائرة القارىء العام . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن المحّركات التى قادت النجاح المؤسّسى للشعر — وازدهار برامج الكتابة الأكاديمية ، وانتشار المجلات والمطابع المدعومة ، وظهور مجال احتراف الكتابة الإبداعية ، وهجرة الثقافة الأدبية إلى الجامعة — ساهمت بصورة غير متعمّدة فى إختفاء الشعر عن الرؤية العامة .

فالصحف اليومية لم تعد تنشر مراجعات لكتب الشعر إلاّ لماماً وقد استبعد الشعر منذ ١٩٨٤ حتى السنة الحالية ، كصنف أدبى ، من « جوائز الكتاب القومية » . ونادراً ما يراجع النقاد البارزون كتب الشعر . وفى الواقع ، لا يراجع أحد ، تقريباً ، كتب الشعر فيما عدا الشعراء الآخرين .

ولا تتوافر مجموعات شعرية شعبية من الشعر المعاصر ، باستثناء انثولجّيات مثل انثولوجيا نورتون ، التى تستهدف جمهوراً أكاديمياً . ويبدو ، باختصار كما لو أن الجمهور العريض الذى لا يزال يوجد فيما يتعلق بالرواية الجيدة ، لا يكاد يلاحظ الشعر .

ويحيل الكاتب القارىء إلى صحيفة « نيويورك تايمز » كمثال للصحيفة الجادة التى تعنى حقيقة بمختلف مجالات الفن والفكر فى ملحق — يومى — فنون — تفرد له أكثر من ست صفحات ، عدا ملحق نهاية الأسبوع — الجمعة — الذى يتألف وحده من ٣٢ صفحة وملحق الأحد « الفنون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والترفيه » الذى يماثله تقريباً فى الحجم .

وبدراسة تغطية الصحيفة يقول « رانا جيويا » يستطيع المرء أن يرى « ميكروكوزم » الوضع الحالى للشعر . فالشعر لا يُراجع على الإطلاق فى الطبعة اليومية ، ويناقش الشعر الجديد بصورة متقطعة فى مجلة « مراجعة الكتب » NeW York Times Book Review التى تصدر ضمن عدد يوم الأحد ، ولكنه يناقش عادة فى مراجعات جماعية تُناقش فيها ثلاث مجموعات شعرية باقتضاب معاً . وبينما تراجع الروايات أو كتب السيرة الذاتية فور صدورها من المطابع ، يمكن أن تنتظر مجموعة شعرية جديدة لشاعر هام مثل « دونالد هول » أو « دافيد إجناتو » ما يقرب من سنة ، قبل أن يُلاحظ ناقد وجودها أو يمكن أن لا تُراجع على الإطلاق . ولم تراجع مجموعة « هنرى تايلور » « التغيّر الطائر » إلّا بعد أن فازت بجائزة بوليتزر أما مجموعة « رودنى جونز » إيماءات شفّافة » فقد روجعت بعد انقضاء أشهر على فوزها بجائزة دائرة نقاد الكتاب القومى . ولم تراجع صحيفة نيويورك تايمز مجموعة رتيا دوف الفائزة بجائزة پوليتزر « توماس وبيولا » على الإطلاق .

ويقول الشاعر « دانا جيويا » إن الشعراء حسّاسون على نحو يمكن تبريره إزاء مقولات بأن الشعر قد فقد أهميته الثقافية ، لأن الصحفيّين ومراجعى الكتب استخدموا هذه المقولات بطريقة تبسيطية ليعلنوا أن كل الشعر المعاصر غير مناسب .

ومراجعة الشعر ليست أفضل فى اية صحيفة أخرى . وهى بصفة عامة اسوأ كثيرا من الشعر فى كل مكان فلا يعنى أى منه شيئا كثيرا للقراء والناشرين أو المعلنين — لأى أحد ، باستثناء الشعراء الآخرين .

٤ — نعاة الشعر بين اليوم والأمس

وظاهرة التباكى على تضاؤل الأهمية الثقافية للشعر ليست جديدة فى تاريخ النقد الأمريكى . فهى ترجع إلى القرن التاسع عشر ولكن الجدل الحديث حول الظاهرة يمكن إرجاعه إلى عام ١٩٣٤ ، عندما نشر « إدموند ويلسون » الصياغة الأولى لمقاله المثير للجدل « هل الشعر تكنيك محتضر ؟ » وقد لاحظ « ويلسون » من خلال مسْح للتاريخ الأدبى ، أن دور الشعر قد تضاءل بصورة متزايدة منذ القرن الثامن عشر . فتأكيد الرومانسية على التكثيف ، فى رأيه ، جعل الشعر يبدو « سريع الزوال ومثاليا ، حتى تقلّص فى نهاية الأمر إلى مجرد وسيط » غنائى وبينما تراجع الشعر — الذى كان من قبل وسيطا شائعا للسرد الحكائى والهجاء والدراما ، وحتى التاريخ والتنبؤ العلمى — إلى الغنائية ، اغتصب النثر قدراً كبيراً من مجاله . وقد أكد « ويلسون » أنه ليس هناك خيار أمام الكتاب الطموحين . فى النهاية إلّا أن يكتبوا نثرا . ولم يكتف بذلك ، ولكنه تنبأ بأن مستقبل الأدب العظيم سينتهى إلى النثر كلية تقريبا .

وقد تعرّض هذا التقييم المتشائم لمكانة الشعر فى الأدب الحديث لحملات جمعت بين الهجوم والتقييد ، ولكنه لم يُنبذ بطريقة مقنعة على الإطلاق .

ومن أحدث نعاة الشعر

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأوسعهم شهرة جوزيف إبستين ، الذى نُشرت دراسته النقدية اللاذعة والمؤثرة .. من الذى قتل الشعر ؟ فى مجلة Commtntary سنة ١٩٨٨ ، ثم أعيدت طباعتها فى « جريدة برامج الكتابة المتحدة » بمناسبة انعقاد حلقة دراسية قاسية عن الموضوع. إن توقيت مقالة ويلسون مثير للسخرية فعندما انهى « ويلسون » مقالته الشهيرة كان « روبرت فروست » ووالاس ستيفنس » و « ت س إليوت » وعزرا باوند » و « ماريان مور » و« إى إى كومينچر » و« روبنسون جيفرز » و « هيلدا دولتيل (هـ . و) و« روبرت جريڤر » و « و . آران » ، « وآرشيبولا ماكليش وبازا بانتينج وآخرون يكتبون أروع قصائدهم التى شملت التاريخ والسياسة والاقتصاد والدين والفلسفة ، تعتبر من بين أكثر قصائد الشعر شمولا فى تاريخ اللغة . وفى نفس الوقت ، كان هناك جيل جديد من الشعراء يشق طريقه

إلى المطابع ، ومن بينهم « روبرت لوويك » و « إليزابيث بيشوب » و « فيليب لاركين » و « راندال جاريل » و « ديلان توماس » وآخرون وقد اعترف « ويلسون » نفسه فيما بعد بأن بزوغ شاعر متنوّع وطموح مثل « أودن » يناقض عدة نقاط من حُجّته .

ولكن « جيويا » يرفض إسقاط حجّة « ويلسون » فى التنبؤ بسقوط دولة الشعر على هذا النحو المدوى وهو يرى أنه إذا كانت نبوءات « ويلسون » غير دقيقة فى بعض الأحيان ، فإن إحساسه بالوضع العام للشعر كان ذكيا بصورة مُحبطة ، وحتى لو كان لا يزال يُكتب شعر عظيم ، فقد تراجع الشعر من مركز الحياة الأدبية .

٥ — داخل الثقافة الهامشية

ويرى جيويا الدليل على تضاؤل مكانة الشعر فى انتعاش الثقافة الهامشية نفسه فشعائر عالم الشعر الراسخة — القراءات والمجلات الصغيرة والمحترفات والمؤتمرات — تكشف عن عدد مدهش من التقييدات المفروضة ذاتيا ويتساءل على سبيل المثال ، لماذا لا يمتزج الشعر إلاّ نادراً مع الموسيقى والرقص أو المسرح ففى معظم القراءات يتألف البرنامج من الشعر فقط — ويكون فى العادة من شعر المؤلف ضيف الأمسية وعلى عكس ذلك ، عندما كان ديلان توماس يقرأ الشعر ، منذ أربعين سنة ، كان يقضى نصف أمسية فى قراءة أعمال شعراء آخرين .

ومع إن توماس كان أبعد عن نعته بإنكار الذات ، فقد كان مع ذلك . متواضعا أمام فنه ، أمّا اليوم ، فمعظم القراءات هى احتفالات بأنا الشاعر أكثر منها بالشعر نفسه . ولا غرو فإن جمهور هذه الأحداث يتألف ، فى الغالب من شعراء ومشروعات — شعراء وأصدقاء الشاعر ضيف الأمسية .

وبينما لا تزال تنشر الشعر بضع مجلات من بين المجلات ذات الاهتمام العام ، مثل The New Yprkrt, The New Republiq فى كلّ عدد من أعدادها ، فليست هناك غير مجلة واحدة منها وهى The Nation تنشر مراجعات كتب الشعر بصورة منتظمة وينشر بعض الشعر فى حفنة من المجلات الصغيرة والفصليات التى تهتم بمناقشة برنامج ثقافى عريض لقراء غير متخصصين مثل The New Criterion و the Hudson Reuiew مثل The Three – enny Reuiew ولكن معظم الشعر ينشر فى مطبوعات تخاطب جمهوراً معزولاً

من المهنيين الأدبيين وبصفة أساسية من مدرسي الكتابة الإبداعية وتلامذتهم.

والقليل فقط من هذه المجلات، مثل A,erican AWP Chrono-cle و Poetry Review يوزع على نطاق واسع، بدرجة معتدلة والكثير من هذه المجلات يتداولها عدد لايكاد يُذكر من القراء. ولكن حجم التوزيع كما يقول «جيويا» ليس هو المشكلة وإنما المشكلة هى إحساس هذه المجلات بالرضى عن النفس أو الاستسلام للوجود فى إطار ثقافة هامشية.

وحول ظاهرة التقوقع والانعزالية التى تتميزّ بها مجتمعات الأكاديميات المنتجة للشعر. يقول «جيويا» إن انتشار المنشورات والمطابع الأدبية خلال الثلاثين سنة الماضية كان استجابة للحاجة اليائسة للمدرسين الذين يمارسون الكتابة إلى الشرعية المهنية اكثر منها استجابة لشهية الجمهور المتزايدة للشعر. وكما تنتج الزراعة المدعومة غذاء لا يريده أحد، أُنشئت صناعة شعر لتخدم مصالح المنتجين، وليس المستهلكين. وفى غمار العملية، تمّت خيانة أمانة الفن

وعندما كان الشعراء ينتمون إلى طبقة أعرض من الفنانين والمثقفين ركّزوا حياتهم فى مجتمعات البوهيميا الحضرية، حيث حافظوا على استقلال مرتاب عن المؤسسات. وما إن بدأ الشعراء ينتقلون إلى الجامعات حتى تخلّوا عن تعدّدية الطبقة العاملة ب: «جرينتش فيلج» و «نورث بيتش» من أجل تجانس الأكاديميا.

وقد وجُدوا فى البداية على هوامش إدارات الأدب الإنجليزى، وكان هذا الوضع على الأرجح صحياً. وبدون درجات علمية عالية أو قنوات مهنية رسمية، كان يُعترف بالشعراء كمخلوقات خاصة. وكان يُسمح لهم بأن يتصرفوا حسب قوانينهم الخاصة، ولكن مع تنامى الطلب على الكتابة الإبداعية، توسّعت وظيفة الشاعر من الطابع الأدبى المحض، إلى واجبات إدارية.

ومع تكاثر إدارات الكتابة الجديدة، قام المهنيون الجدد بتصميم هيكلهم الأساسى — أسماء الوظائف المنشورات والمؤتمرات السنوية والمنظمات — لا حسب معايير البوهيميا الحضرية، بل المؤسسات التعليمية

وقد ولُدت ثقافة الشعر الهامشية من الشبكات المهنية التى أوجدها هذا التوسع التعليمى.

ردّ على نعاة الشعر
الموت لموت الشعر

توخّيا للحياد، خاصة وأن الموضوع هو «الشعر الأمريكى». وأطراف الجدل أمريكيون ينبغى على الأقل، أن نستمع إلى مرافعة شاعر هام هو «دونالد هول» دفاعا عن الشعر.

يعترف «دونالد هول» بادىء ذى بدء، فى مقال نشرته مجلة «هاربرز» Harpers فى عدد سبتمبر ١٩٨٩، تحت نفس العنوان الفرعى المستخدم أعلاه، أن الشعر، حسب المدرك الحسّى العام الشائع له مرادف للتفوّق أو العقل الباطن. وإن هناك اتفاقا عاماً على أن الشعر لا يقرأه أحد، وأن عدم قراءة الشعر هى (أ) معاصرة و (ب) تقدمية. ويستتبع (أ) أن الأسلاف، فى زمن ماض غير بعيد كانوا يقرءون القصائد، وأن الشعراء كانوا أغنياء وذائعى الصيت ويستتبع (ب) أن قراء الشعر يتناقصون سنوياً. أو يقل عدد الذين يشترون كتب الشعر أو يحضرون القراءات الشعرية.

ومن المعلومات العامة أيضا : أن الشعراء وحدهم هم الذين يقرءون الشعر ، وأن الشعراء أنفسهم مسئولون عن ابتعاد الجمهور عن الشعر . وأن الجميع يعرفون الآن أن الشعر « عديم الجدوى » وقد تجاوزه العصر » — كما ذكر « فلوبير » فى « بوفار وبيوكشيه » منذ قرن مضى .

ويوصى للاستزادة من هذه الحقائق المعروفة — جيدا بالرجوع إلى مجلدات مجلة تايم Time ومقال « دموند ويلسون » « هل الشعر تكنيك محتضر ؟ » ومقال جوزيف إبستين ، من الذى قتل الشعر ؟ ويقول « هول » إن مجلة « تايم » Time التى وصفت قصيدة « الأرض الخراب » فى ١٩٢٢ بأنها خدعة مجدت ت . س إليوت فى غلافها سنة ١٩٩٠ ولكنه يضيف .. إنه من المؤكد أن كتاب مجلة تايم ومحرريها قد تغيروا خلال ثلاثين سنة ، ولكنهم ظلوا أيضاً كما كانوا : فالعمالقة دائماً الذين يكبرون فى السن . يموتون ، مخلفين وراءهم الأقزام فبعد عصر « إليوت » و « فروست » و « ستيفنس » و « مور » و « ويليامز » كان الباقون الصغار « لوويل » و « بيريمان » و « جاريل » و« بيشوب » وعندما ماتوا أعلن الصحفيون الرثائيون الأصغر / سنا أن الأقزام الموتى قد غدوا عمالقة دُفعة واحدة ... والآن أصبح الشعراء الشبان أقزاماً .

ويفنّد « دونالد هول » رأى ويلسون بأن الشعر المرسل قد عفا عليه الزمن ، لأنه لم يعد له علاقة بإيقاع ولغة حياتنا ، وأن بيتسى كان أخر شاعر استطاع أن يكتب الشعر المرسل فيقول : إن بيتسى لم يكتب شعراً مرسلاً ذا قيمة بينما كتب شاعران أمريكيان من معاصرى «ويلسون» شعراً مرسلا رائعاً وهما : فروست الذى انطلق من «ووردزورث» ليكتب شعراً مرسلاً امريكياً متفردا وبصفة خاصة فى مونولوجاته الدرامية ، التى ربما كانت أفضل مثال حديث لهذا الشكل و «سيفنز» ، الذى انطلق من «تنيسون» ليكتب شعراً فى روعة شعر «تيثونوس» ثم يخلص دونالد هول إلى أن الشعر لم يكن صنعة «ويلسون» على الإطلاق ، ويكفى أنه اعتبر الشاعرة «إدنا سان فنت ميلاى» أعظم من كتب الشعر فى عصرها وأفضل من «فرست» و «ماريان مور» و «ت .س . إليوت» و «عزرا باوند» و «يليام كارلوس ويليامز» .

وبعد مضى ستين عاماً على إعلان «ويلسون» أن الشعر يحتضر ، جاء إبستين ليعلن أغتيال الشعر . ويقول «هول» ساخراً وبطبيعة الحال كان شعراء العصر الذهبى لإبستين — ستيفنس وفروست وويليامز وإليوت — هم نفس علامات احتضار الشعر لدى ويلسون ، مصداقاً لنظرية عمالقة الأمس وأقزام اليوم .

يقول «هول» إن مراثى الشعر المريبة لا ينبغى الرد عليها . ولكن الكذبة التى يتردد نقلها مع ذلك ، يمكن أن تتحول إلى حقيقة فقد ذكر إبستين أن صحيفة «لوس انجلوس تايمز» أعلنت فى العام الماضى أنها ستتوقف عن مراجعة كتب الشعر» . وقد أشار «جوناثان ياردلى» فى صحيفة «واشنطن بوست» . إلى نفس الحدث ، الذى لم يتحقق على الإطلاق ، ثم راح يكيل الثناء على شيء لم يحدث أبداً .

وقد ساق «فول» نفس البيانات التى حصرها «چيويا» فيما أسماه «الثقافة الهامشية» ليخلص إلى نتيجة مختلفة ، وهي أن الشعر الأمريكى لم يقتل ، وأنه على العكس ، يفيض حيوية ، وأن أرقام التوزيع التى حققتها بعض المجموعات الشعرية أخيراً (.. كتاب الكوابيس ، لجالواى كينيل - ٥٠ ألف نسخة) تؤكد أن فن الشعر حى ، وأن جمهوره ينمو ويزداد .

نيويورك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة باريس :

اسماعيل صبرى

الجمال المختلج
فى أضخم معرض للسيريالية

فى كل وقت من أوقات السنة تمتلىء باريس بعشرات المعارض الفنية الصغيرة الهامة . لكن المدينة تشهد كل عام معرضا أو معرضين يتصفان بالضخامة والشمول ، وتسلط عليهما الأضواء ويهتم بهما الجميع . وعادة ما تجمع هذه المعارض الضخمة التى يستغرق الإعداد لها سنوات معظم أعمال الفنان أو الحركة الفنية موضوع المعرض فى مكان واحد . ومن المشاهد المألوفة بالقرب من الأماكن التى تقام فيها هذه المعارض ، صفوف الزائرين الممتدة مئات الأمتار التى يتطلب الوقوف فيها ساعتين أو أكثر قبل التمكن من الوصول إلى شباك التذاكر .

ولم يخرج عام ١٩٩١ على هذه القاعدة الثابتة فى الحياة الثقافية الباريسية ، فقد أقيم معرض شامل لأعمال الفنان التأثيرى جورج سورا الذى ابتدع تقنية جديدة فى الرسم التأثيرى تعرف باسم « التقسيمية » Divisionnisme أراد بها أن يجعل من فن الرسم نوعا من العلم الدقيق .

أما المعرض الثانى وهو موضوع هذه الرسالة فهو الذى يحمل عنوان « الجمال المختلج La beaute Cpuulsive » ويستعرض حياة رائد السيريالية وأبرز الوجوه الفكرية والفنية فى النصف الأول من القرن العشرين أندريه بريتون وأعماله .

وهو معرض ضخم بدأ يوم ٢٥ ابريل وسيبقى حتى ٢٦ أغسطس فى باريس ، ثم ينتقل إلى مدريد بداية من ٢ أكتوبر ليبقى فيها حتى نهاية شهر نوفمبر من العام الحالى .

ونظرا للدور الذى لعبه اندريه بريتون فى تأسيس الحركة السيريالية وإنعاشها وبلورتها ثم التنظير لها فى كتاباته العديدة ، فإن المعرض يعد فرصة نادرة للتعرف على هذه الحركة من كافة جوانبها باعتبارها واحدة من أهم الحركات الفنية والفكرية فى القرن العشرين ، وذلك بسبب عمق التحويلات التى أدخلتها على الرؤية الفنية مما دفع الكثيرين إلى اعتبارها الخط الفاصل بين رؤية القرن التاسع عشر الرومانسية وما بعد

الرومانسية ، ومفهوم الحداثة -mod erniye الذى ما لبث يمارس تأثيره على كافة أشكال التعبير .

●

والعنوان الذى اطلق على المعرض ، « الجمال المختلج » مستمد من أحد النصوص الهامة لاندريه بريتون التى وردت فى كتابه Najdo ناجدا والذى يصلح تعريفا للسيريالية أو على الأقل تحديداً لما سعت إليه وهذا النص الذى يبدأ بعبارة جازمة تقول « الجمال سيكون مختلجاً أو لن يكون » يمضى مفسراً « لا يجب أن نخلط بين الجمال وكل ماهو طريف أو جذاب أو مستحب ، فلكى يصل الفنان إلى الجمال يجب عليه أن يكون عرافاً ، كما قال رامبو ، وان يعثر من جديد على العمق الفطرى للإنسان وأن يبتعد عن العالم المنظم للفكر المراقب وان يمزج المادية بالحدس والعقلانى باللاعقلانى »

وقد عانت السيريالية فى كثير من الأحيان من نجاحها فى هدفها الأول ، أى إيقاظ الجوانب اللاعقلانية فى العملية الإبداعية ، وإعطائها مكان الصدارة أى تقديمها على الفكر المراقب والذوق السليم ، فالسيريالية كانت بمثابة صرخة ضد المجتمع ومؤسساته وقيمه الزائفة « وعقلانيته » التى قادت إلى أول مجزرة عالمية الأبعاد عبثية الدوافع وهى الحرب العالمية الأولى .

ولهذا كثيرا ما أحاطت بها هالة من الغرابة وأضحت السيريالية مرادفاً لدى الكثيرين لكل ما يخرج عن المألوف ويبتعد عن الذوق السليم ، وهذا أمر يمكن تفهمه إذا أخذنا فى الاعتبار ماسعت إليه هذه الحركة من تغيير شامل فى القيم الفنية من خلال إعادة نظر شاملة فى الأدوات الفكرية والفنية المستخدمة فى عملية الإبداع والخلق .

ويقدم المعرض ٥٣٠ عملا فنيا ترتبط ارتباطاً وثيقا بحياة أندريه بريتون ، ففيها مجموعة مأخوذة مباشرة من مجموعته الشخصية ومجموعة مستعارة من كبرى المتاحف فى العالم . وتشمل هذه الأعمال ٢٥٠ رسما زيتيا ، و ١٣٠ قطعة نحت ، وما يطلق عليه اسم « الأشياء السيريالية objets Surrealistes » ، و ٧٠ قطعة من النحت البدائى فضلا عن العديد من الوثائق والكتابات بخط اليد لبريتون وأصدقائه موزعة بين ٢٨ قاعة تشغل الدور الخامس بأسره فى مركز جورج بومبيدو للفنون والثقافة ويتتبع الزائر كيفية تبلور السيريالية كحركة فنية من خلال نظرة بريتون الثاقبة ، التى وصفت بأنها نظرة مغنطيسية -negard mag netique وكانت عملية اكتشاف فكرية وفنية كبرى أرست مفهوم الحداثة فى الفن ، وأزالت الحدود الفاصلة بين أنواع التعبير الفنى المختلفة وأساليب الحياة ذاتها .

ويركز المعرض بصورة خاصة على دور اندريه بريتون الجوهرى ليس فقط كمنظر وكمكتشف نادر للمواهب الفنية وكشخصية قيادية قوية وكشاعر (نشرت أعماله فى سلسلة لا بلياد المرموقة) ولكن أيضا باعتباره الشخص الذى دفع هذه المغامرة الفكرية والفنية إلى الأمام بإصرار نحو الهدف الذى حدده بوضوح فى البيان السيريالى الثانى (١٩٢٩) حين كتب يقول « كل شىء يدعو إلى الاعتقاد بانه توجد نقطة فى الفكر يتوقف عندها التناقض بين الحياة والموت ، بين الحقيقى والمتخيل ، بين الماضى والحاضر بين ما يمكن التعبير عنه وما لايمكن التعبير عنه ، بين الأعلى والأسفل وسيكون من العبث ان يبحث النشاط السيريالى عن دافع آخر غير الامل فى تحديد هذه النقطة »

وتبدأ قاعات المعرض الأول بعرض بعض أعمال حركة الدادية Dodoime أو Dodo التى انتشرت كمذهب فنى فى سويسرا وفرنسا فى الفترة من ١٩١٦ إلى ١٩٢٠ ودعت إلى التمرد الكامل على الشكل والمضمون ، وإخضاع كل شىء « للاقتحام المباغت وغير المحكوم للعنف » كأسلوب للتعبير وكرد على عبث الحرب العالمية الأولى التى شهدت التضحية بجيل كامل لتحقيق أغراض مشكوك فى مبرراتها الأخلاقية . وحول علاقة الدادية بالسيريالية قال الشاعر الفرنسى بول فاليرى إن الحضارة الإنسانية أدركت أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها « أن مصيرها الفناء وفى خضم الدماء والوحل ولدت الدادية ثم السيريالية كما لو كانتا موجتين غطت إحداهما الأخرى »

وكان أنصار الدادية تأكيدا لصدق تجربتهم وعدم تقديمهم لأى تنازلات يهاجمون كل شىء ويسخرون من كل شىء حتى اللغة ذاتها . ويقول ترستان تزارا أحد أبرز وجوه الحركة فى بيان (١٩١٨) « سأدمر صمامات العقل وصمامات التنظيم الاجتماعى ، سنفسد الأخلاق ونثبط الهمم ونلقى بيد السماء فى الجحيم وبعيون الجحيم فى وجه السماء ، سأعيد تدوير العجلة الخصبة للسيرك الكونى فى داخل الروح الحقيقية والنزوة الحرة لكل إنسان »

وغاية الداديين من خلال مغامرتهم العدمية كان الوصول إلى كل ماهو أصيل وحق فى صورته الخام ليصبح مادة الشعر وشكله ، فكأن الشاعر الدادى Dodoiste يقول : لندمر كل شىء ولنر ماذا سيبقى فالذى سيبقى هو الحقيقة الحقة .

وقد جاءت السيريالية لتجاوز هذه العدمية من خلال عملية اكتشاف للآليات النفسية المطمورة داخل النفس البشرية والمكبوتة بحكم الأغلال الاجتماعية أو السياسية .

وقد أكد السيرياليون من الشعراء والرسامين والأدباء توجههم فى بيان السيريالية الأول (١٩٢٤) الذى كتبه أندريه بريتون ، حيث عرف السيريالية بأنها « آلية نفسية نقية تود المجموعة السيريالية من خلالها التعبير بالكلمة المنطوقة والمكتوبة أو بأى وسيلة أخرى عن طريقة العمل الحقيقية للفكر أى إملاء الفكر فى غياب أى نوع من أنواع الرقابة التى يمارسها العقل ، وبغض النظر عن الاعتبارات الجمالية أو الأخلاقية » .

وكان بريتون (١٨٩٦ — ١٩٦٦) قد اكتشف ما اعتبره إرهاصات السيريالية لدى بودلير ومالارميه وجوستاف مورو وكذلك فى الخطابات التى تبادلها مع الشاعر جبيوم ابو لينير .

وعندما تم تسريحه أثناء الحرب العالمية الأولى وتكليفه نظراً لدراسته الطبية بالعمل فى مصحة نفسية فى عام ١٩١٥ — وكان فى التاسعة عشرة من عمره — أبدى اهتماماً كبيراً بالمرضى النفسيين وبظاهرة الجنون كوسيلة من وسائل التعبير ودرس فى تلك الفترة أعمال سيجموند فرويد ، كما التقى بالشاعر أراجون فى نفس المصحة النفسية — وكان هو الآخر طالب طب — وكذلك بالشاعر إيلوار وبسوبيه ، وتكونت بذلك النواة الأولى للمجموعة السيريالية وبدأت تتكون لديه فى تلك الفترة مفاهيمه حول أهمية الاكتشاف المنظم للعقل الباطن لتغير الرؤية الفنية السائدة .

ورغم تعاون بريتون مع الدادية فقد ابتعد عنها اعتباراً من عام ١٩٢١ حيث قام بزيارة فرويد فى فيينا ، ثم صاحب الفنان فرانسيس بيكابيا إلى برشلونة حيث التقى بخوان ميرو ، وتعددت لقاءاته مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيكاسو ورينيه شار وفى نفس العام أعلن وفاة الدادية ونشر بالتعاون مع لوى اراجون وفيليب سوبيه مجلة « أدب » Zhirature حيث نشر أول نص سيريالى وهو « الحقول المغنطيسية » الذى كتبه بالتعاون مع سوبيه .

وفى عام ١٩٢٤ نشرت المجموعة السيريالية بيانا عند وفاة الكاتب الفرنسى أناتول فرانس بعنوان « جثة » نددت فيه به وفى نفس العام ظهر البيان الأول للسيريالية الذى أعقبه فى عام ١٩٢٩ البيان الثانى وفى تلك الفترة تفجرت مشكلة تحديد موقف الحركة السيريالية من الشيوعية وأدت إلى اكبر انقسام بين السيرياليين حيث اختار اراجون واليوار طريق الالتزام السياسى بينما أصر بريتون على الحفاظ على « الموقف السياسى للسيريالية » (١٩٣٥) بعبارة أخرى الحفاظ على نقاء المذهب السيريالى بعيدا عن « روح الغباء التى تهب من موسكو » .

وقد شهد عام ١٩٣٠ انضمام عناصر جديدة للحركة السيريالية مثل دالى وماجريت وفى عام ١٩٣١ قام دالى وجيوكاموتى بخلق أوائل « الأشياء ذات الغاية الرمزية » Ob-jets a janctianmement sybolique وفى عام ١٩٣٤ نشر بريتون بالتعاون مع ايلوار « الحبل بلا دنس » Jummaculee Cemceptien حيث تقمصا حالات المرضى العقليين أثناء الكتابة .

ثم توالت بعد ذلك عمليات الطرد من المجموعة السيريالية حتى دالى نفسه طرد فى عام ١٩٣٩ مما دعا البعض إلى وصف أندريه بريتون الذى كان يعرف عنه عداؤه للبابا وللفاتيكان بأنه أصبح « بابا » الحركة السيريالية يمارس الطرد والحرمان باسم المبادىء التى يضعها هو للحركة وفى هذه الأثناء خلق السيرياليون الحدث الثقافى والأدبى من خلال المعارض السيريالية التى أقاموها فى باريس وكان آخرها المعرض الثامن الذى أقيم فى عام ١٩٥٩ .

وتبرز الوثائق التى يتضمنها المعرض الدور الحيوى الذى لعبه الشعر فى المغامرة السيريالية ، فأندريه بريتون نفسه كان شاعراً ، وكان الشعر بالنسبة إليه وسيلة للتجربة والتعبير عن « الحياة الحقة » التى دعى إليها أرتور رامبو فى أشعاره والتى نضحت بها قصائد لا تريامون ، فالشعر كان من الوسائل المفضلة لدى المجموعة السيريالية لإعادة النظر فى موضوع الفن ولغته ومغزاه وكمدخل تجريبى لطريقة وجود جديدة تمتص كافة أبعاد الحياة . وكانت المزاوجة بين الشعر والفن التشكيلى فى « القصائد الأشياء » Les objets poemes والتى يتضمن المعرض سلسلة منها رمزاً على التجارب الجديدة التى تقوم بها المجموعة السيريالية فى مجال الإبداع الفنى .

وقد أولعت المجموعة السيريالية بالبحث عن أساليب لاكتشاف المناطق غير المرتادة من النفس الإنسانية وإطلاق المكبوت والمجهول فيه وفقا للمعنى الفرويدى لذلك dejoule,ent jseudien وتحويله إلى فن خالص ولعل أشهر الأساليب التى لجأ إليها السيرياليون هو أسلوب الكتابة الآلية lecriture automaticue التى تسمح عن طريق الإملاء الفورى للفكر بتخطى الحواجز والعوائق النفسية التى تمنع الكاتب من ارتياد المناطق المجهولة بداخله . وقد كانت فكرة الرحلة فكرة أساسية لدى السيرياليين سواء بمعنى مغادرة العالم المألوف المعتاد إلى عالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأحلام التلقائية والمستثارة ، او بمعنى « رحلة الجنون » مثلما حدث لأنطونين أرتو ولبطلة قصة ناهدا لأندريه بريتون .

ولهذا نجد من بين أنواع التكنيك التى استخدمها وطورها السيرياليون — وتدخل جميعها ضمن الإطار التجريبى — محاضر الأحلام وجلسات أحلام اليقظة التى كانوا يجتمعون فيها لإملاء أحلامهم بصورة جماعية وتنقيحها . وقد اعتبر هذا نوعا من أنواع التعبير السيريالى وللاستفادة من نتاج هذه التجارب فى فهم العملية الإبداعية قامت المجموعة السيريالية فى عام ١٩٢٤ بإنشاء « مكتب الأبحاث السيريالية » فى باريس .

ومن بين الاساليب التى لجأت اليها المجموعة السيريالية والتى استخدمها عدد من الفنانين التشكيليين فى رسومهم لعبة اطلق عليها اسم « الجثة اللذيذة » le cadarececquis التى يقوم أحد الفنانين وفقا لقواعدها بكتابة جزء من عبارة ويكملها فنان آخر دون أن يرى ما كتبه الفنان الأول وهكذا مما أعطى كماً هائلاً من العبارات الغريبة المدهشة فى قدرتها الإيحائية ، وكانت أولى العبارات التى كتبها اندريه بريتون وسوبيه وإليوار تقول « الجثة اللذيذة ستشرب النبيذ الجديد » Le cadare escquis boira le vin mameau مما أعطى هذا الاسم الغريب لهذا الأسلوب السيريالى فى التعبير الجماعى والذى استخدم كذلك فى الرسم . وقد نشر العديد من النتائج التى أثمرتها هذه « اللعبة » فى مجلة الثورة السيريالية والتى اعتبرتها من الاكتشافات الهامة « للصدفة الموضوعية le Hasard oljectil وللظهور السحرى للاعقلانى le rruptian magique de pirra-tiennel فى العملية الإبداعية .

●

لقد كانت المغامرة السيريالية فى المقام الأول صرخة احتجاج قوية ضد المجتمع والتقاليد الفنية القائمة فى تلك الفترة . ولا يستطيع الزائر إلا أن يلحظ الطابع الهجومى المتعمد لبعض نتاج المجموعة السيريالية وعلى رأسهم اندرية بريتون الذى كان إحداث الصدمة لدى المتفرج إحدى وسائله للولوج إلى أعماق الأشياء ، فعندما قال فى البيان السيريالى الأول « أن العمل السيريالى الأكثر بساطة هو أن ينزل المرء إلى الشارع حاملا مسدسه فى يده ويطلق النار بصورة عشوائية على المارة بأقصى ما يستطيع » ، كان يهدف إلى التعبير عن رفضه للمجتمع القائم ومؤسساته مما دعا عددا من ممثلى السيريالية اليوم مثل الكاتبة آنى لوبران إلى التنديد بإقامة هذا المعرض الضخم الرسمى لأندريه بريتون الذى كان يرفض كافة مظاهر التكريم ويمقت الجانب الرسمى فى الفن معتبرا نفسه هامشيا بالنسبة للمجتمع القائم ، غير أن الإقرار بمكانة أندريه بريتون إن دل على شىء فهو على قدرة المجتمعات المتقدمة فى استيعاب الكل حتى اكثر المعارضين لها ضراوة كجزء لا يتجزأ من نتاجها الثقافى . ولعل هذا هو أحد مصادر قوة وحيوية الثقافة فى المجتمعات الغربية .

الملاحظة الأخرى التى يثيرها الحديث عن هذا المعرض أو هذه المعارض الضخمة التى تقام بانتظام كما قلت فى البداية هو الجانب التجارى التسويقى الضخم الذى يصاحب إقامتها ، فعملية الاجترار الثقافى المستمرة وإحياء الأعمال القديمة ، وإعادة طبع الكتب وتنشيط بيعها فى إطار هذه المعارض تدر مبالغ طائلة ، هذا دون ذكر عوائد هذه المعارض فى حد ذاتها ، وهى تحقق أرباحاً طائلة نظراً للإقبال الكبير عليها من جانب الجمهور ، فالثقافة فى بلد مثل فرنسا أصبحت آلة هائلة لها قوانينها الذاتية التى تعمل لها وبها ولا ينفصل فيها الفكر عن المادة والفن عن الربح . غير أن هذا موضوع آخر .

باريس

ARCHIVE

صبرى حافظ

مسرح جناية الأسلاف ومكونات الوعى النسائى

لا يمكن لنا الحديث عن مكونات الوعى النسائى فى المسرح الانجليزى دون ذكر أعمال الكاتبة الاسكتلندية شارمان ماكدونالد التى اكتملت ثلاثيتها المسرحية الكبيرة مؤخرا بعرض مسرح الرويال كورت لمسرحيتها الجديدة ذات العنوان الغريب (كل الأمور على ما يرام) وهو عنوان يعتمد كما يشير أصله الإنجليزى على ما نعرفه فى العربية بلغة الأضداد ، أى تلك اللغة التى تعنى فيها الكلمة الشىء ونقيضه فى وقت واحد . لأن العنوان الذى يعنى حرفيا أن « كل الأشياء حسنة All Theings Nice » هو تعبير يقصد إخفاء الحقيقة المناقضة لذلك كلية والتى تشى بها المبالغة المناقضة للنزعة الانجليزية المعروفة بالتصريح المكبوح understantement الذى يهدف إلى التعبير عن الأشياء بأقل من حقيقتها لتجريد التعبير من أى نزعة انفعالية . ومن هنا كانت أفضل ترجمة تكشف عن هذا التضاد هى (كل الأمور على ما يرام) والتى نستعملها فى كثير من الأحيان للإيحاء بعكس ذلك ، وهو ما تريد المسرحية الإشارة إليه كما سيتضح لنا من خلال التعرف على أحداثها وعلى عذابات شخصيتها الرئيسية « مويرا » فى محاولتها لخوض تجربة وسط غابة من المؤثرات المتباينة التى تكشف لنا عن خرافة استقلالية الشخصية النسائية ، وعن طبيعة الطريقة المراوغة التى تتسل عبرها عناصر الإحباط إلى النفس الإنسانية منذ بواكير تجاربها الحياتية الأولى .

و(كل الأمور على ما يرام) هى المسرحية الأخيرة فى تلك الثلاثية التى خصصتها شارمان ماكدونالد Sharman Macdonals لسبر اغوار تجربة التنشئة النسائية فى المجتمع البريطانى عامة والإسكتلندى منه خاصة ، والتى بدأت بمسرحيتها الأولى (عندما كنت فتاة اعتدت أن أصرخ وأزعق When was a Girl I used to

Screan and Sout When We عام ١٩٨٤، وهى المسرحية التى نالت عنها جائزة الإيفننج ستاندرد المسرحية لأفضل كاتبة واعدة ، ثم تبعتها بمسرحية كنا نساء When We Were Women) التى عرضها المسرح القومى عام ١٩٨٨ وها هو مسرح الرويال كورت يقدم مسرحيتها الثالثة التى تكتمل بها هذه الثلاثية ، وليست هذه الثلاثية هى كل ما قدمته شارمان ماكدونالد للمسرح ، فلها غير ذلك مسرحية (شجاع Brave) و(تنويعات Shades) و (زهور برية Wild Flowers) بالإضافة إلى رواية واحدة (الوحش وليل الليل The Beast and Night Night) . ومع أننى لم أشاهد المسرحية الأولى من هذه الثلاثية فإن عنوانها وما قرأته عنها ، بالإضافة إلى مشاهدتى للمسرحيتين الأخيرتين فى الثلاثية يجعلنى أضع هذه الثلاثية فى مكان بارز من محاولات الكاتبات البريطانيات الجدد لبلورة صوت مسرحى متميز للمرأة فى المسرح الإنجليزى ، لا يقدم لنا مسرحا كان من الممكن أن يكتبه الرجل ، وإنما مسرحا نسائيا خالصا فى همومه وانشغالاته ونوعية هواجسه ، وتصوره للعالم ورؤيته وبنيته الدرامية وشخصياته . فشخصيات هذه المسرحية الأساسية كلها من النساء ، ولا يلعب الرجال فيها إلا أدورا ثانوية تستهدف الكشف عما خلفته العلاقة بهم أو التعامل معهم فى نفس المرأة من جراح .

فثلاثية شارمان ماكدونالد مشغولة ببلورة ما يمكن تسميته بأركيولوجيا الوعى النسائى ، أو وعى المرأة بذاتها ، والتنقيب فى أغوارها عما يميزها عن الرجل من ناحية وما يحدد شخصيتها ويرود استجاباتها فى علاقتها معه من ناحية أخرى . بالصورة التى يمكن معها اعتبار هذه الثلاثية المسرحية التى لا تعتمد على التتابع وإنما على التتابع والتراكب معا ، وسأوضح ما أعنيه بذلك بعد قليل ، مسرحية واحدة مكتوبة ثلاث مرات . أى أنها عملية تنقيب واحدة فى أغوار الوعى النسائى تسعى فى كل مرة ، وبدرجات متفاوتة من العمق والتوفيق المسرحى ، ومن خلال مجموعة متغايرة من الشخصيات ، للبرهنة على نفس الشىء ، وهو أن الشخصية النسائية هى مستودع المواريث الثقافية والروادع الاجتماعية ، وهى محاولة التحرر من هذه المواريث والروادع فى الوقت نفسه ، ولأن الهاجس النسائى فى مسرحيات هذه الثلاثية الدرامية ثابت فى جوهره اعتمدت الثلاثية على بنية دارمية يمتزج فيها التتابع بالتراكب . فالتتابع الذى ينهض فى الثلاثيات عادة على تواصل الشخصيات وتلاحق الأجيال ، لم يعد ممكنا بسبب طبيعة العرض المسرحى الذى يتطلب قدراكبيرا من استقلالية كل جزء من أجزاء الثلاثية ، عكس الحال فى الرواية التى يمكن أن يقرأها المتلقى واحدة وراء الأخرى . فلا يمكن أن يحظى كاتب بفرصة عرض ثلاث مسرحيات له فى وقت واحد ، أو حتى ضمان أن يقدمها مسرح واحد واحدة بعد الأخرى . ومن هنا كان الحل هو التراكب الذى يتم من خلال تثبيت الموضوع أو الهاجس الشاغل وتغيير الشخصيات فى كل مرة على أن يتم فى كل مسرحية التركيز على بعض العناصر المبلورة لهذا الوعى ، أو لجانب من جوانبه .

فبعد أن اهتمت المسرحية الأولى بدور الأب فى صياغة بعض جوانب وعى المرأة بذاتها ، وركزت الثانية على علاقات النساء من نفس الجيل

بعضهن بالبعض الآخر ، ودور هذه العلاقات فى بلورة وعيهن بالمغايرة بينهن وبين الرجال ، فإن هذه المسرحية الجديدة تتعقب آثار ما تخلفه الأسلاف فى الذات النسوية ، وخاصة الأم والجدة . ولذلك كان طبيعيا أن تستخدم المسرحية قصيدة فيليب لاركين التى تتناول نفس الموضوع والتى تقول سطورها :

« إن أباك وأمك أفسدا حياتك / لم يقصدا ذلك ولكن هذا ما فعلاه / لقد ملأ حياتك بالأخطاء التى عاشاها / وأضافا علاوة عليها مزيدا من أجلك / لقد أفسدها حياتهما بدورهما / أفسدت حمقى بقبعات قديمة الطراز ومعاطف / كانوا مفرطين فى العاطفية نصف الوقت / ويتشاجرون مع بعضهم البعض بشراسة فى النصف الآخر / إن الإنسان يورث الشقاء للإنسان / فيتعمق الشقاء كجرف ساحلى / تخلص من ذلك مبكرا بقدر ما تستطيع / ولا تنجب أنت أطفالا » .

والقصيدة بالطبع وبسبب عدم تفرقة اللغة الإنجليزية بين المذكر والمؤنث عند المخاطبة يمكن أن تترجم كلها على أنها موجهة لامرأة ، ولو فعلنا ذلك لتطابقت رسالة القصيدة الشعرية إلى حد كبير مع رسالة الثلاثية المسرحية برمتها . فموضوع المسرحية الرئيسى هو أن كل المشاكل التى تفسد حياة الإنسان تنحدر إليه من داخل أسرته . وتكشف المسرحية عبثية إصرار الأسرة ، عن طيب قصد بالطبع ، على أن تورث ابنتها كل مساوئها ، وتتعقب الطرق المراوغة التى تحكم بها الأسرة الحلقة حول ابنتها فلا تتيح لها فرصة للفرار ، لكنها تسعى فى نفس الوقت إلى الكشف عن أن هناك آليات مراوغة للفرار ، فباب الاختيار مفتوح دائما أمام الإنسان ، ولكن كل محاولة للفرار تنطوى على نوع جديد من الحصار ، وهذا هو الباب الذى تدلف منه إلى المسرحية بعض اللمسات الوجودية التى تتصارع فيها المسحة القدرية بالمعنى الاجتماعى للقدر ، لا المعنى الميتافيزيقى له ، مع اللمسة الوجودية بما فيها من عبثية واضحة .

ولنتعرف أولا على تفاصيل الحبكة الدرامية وعلى شبكة العلاقات المسرحية التى تنسجها المؤلفة حول بطلتها فى محاولتها للكشف عن أركيولوجيا الوعى النسائى وهى تتكون فى المراحل الأولى من حياة المرأة والتى تبدأ فيها فى اكتشاف وعيها بالمغايرة فالمسرحية كما ذكرت هى مسرحية « مويرا » التى تشهد مرحلة تفتحها الأنثوى عى ذاتها وعلى العالم من حولها . فمع البلوغ المراهقة ينهد الصدر وتستدير الأرداف ويبدأ الحيض وتدخل الفتاة الغضة عالم النساء . لكن دخول الفتاة إلى هذا العالم ليس مجرد تغيرات عضوية وجسدية خالصة ، ولكنه عملية اجتماعية معقدة يتشكل فيها الوعى النسوى بالمغايرة ، وتنهال فيها على المرأة الخبرات والمواريث المختزنة عبر الأجيال . وحتى تكشف لنا المسرحية عن ذلك فإنها تعمد إلى حيلة درامية موفقة تستند إلى ممارسات مألوفة فى الواقع البريطانى ويتم بمقتضاها تحويل وجود الأم وتأثيرها على ابنتها إلى وجود نصى أو وثائقى له حضوره الدارمى وغيابه الفعلى ، بينما تحول وجود الجدة وتأثيرها إلى وجود فعلى حسى ملموس . فالبريطانيون عادة ، وبسبب تاريخهم الاستعمارى

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الطويل ، يفضلون تنشئة أولادهم فى الوطن مهما استدعت ظروفهم العمل خارجه . وهذا هو حال بطلتنا « مويرا » التى تعيش مع جدتها فى مدينة جلاسجو الإسكتلندية الصناعية الكبيرة . لأن والديها يعملان فى إحدى الإمارات العربية فى الخليج .

لكن الأم تكتب لابنتها بانتظام رسائل نسمعها ونراها وهى تكتبها او تقرأها علينا من منطقة خلفية فى المسرح تمثل على الصعيد الواقعى منطقة وجودها فى الخليج . ولكنها ، وهذا هو الأهم تشكل فى المشهد المسرحى الذى تتناظر مناطقه المتراكبة تراكب طبقات الوعى النسوى ذاته ، منطقة الخبرة الأسرية المباشرة وقد حولتها عملية التشفير الدرامية إلى نص مكتوب ، ولكنه فاعل دراميا برغم غيابه . ومن هنا كنا نرى الأم فى كثير من الأحيان ، لا كطيف بعيد جغرافيا لا نسمع عنه إلا من خلال رسائله ، ولكن كحضور رازح يؤثر على البطلة ويشارك بفعالية فى عمليات الشد والجذب التى تتعرض لها . ولأن المسرحية تهتم بالروافد الأنثوية فى مكونات الوعى النسائى فقد غيبت الأب كلية ، ولم نسمع عنه إلا من خلال رسائل الأم وعبر مرشح علاقتها به وخلافاتها معه . فالأم تحاول عن بعد أن تربط ابنتها بها بحبل أقوى من الحبل السرى وهو حبل الخبرات المشتركة والأسرار المشتركة والهموم النسائية المشتركة . ولهذا يبدو خطاب الأم الذى لا تستطيع الابنة منه فرارا للوهلة الأولى وكأنه خطاب ذاتى يحكى لنا عملا يدور لها فى الخليج ، ولا يهتم كثيرا بما يدور لابنتها فى جلاسجو ، ولكنه ينطوى فى مستوى آخر من مستويات المعنى فى المسرحية على الرؤى النسائية التى تتناقلها النسوة جيلا بعد جيل ، وتشارك أثناء هذا التناقل فى تحديد رؤيتهن لأنفسهن واستجابتهن للمواقف التى تواجههن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالإضافة إلى الأم الغائبة الحاضرة نجد هناك شخصيتين أخريين تشاركان فى صياغة مناطق أخرى من خبرة مويرا ووعيها أولاهما هى لندا زميلة مويرا فى المدرسة وصديقتها المفضلة ، وثانيتهما هى الجدة ديدرا التى ترعى لندا ، وتستعين على أمور الحياة بتأجير إحدى غرف بيتها لبحار سابق عجوز لديه بعض المال وليس لديه من يرعى شئونه أو يرث مدخراته المحدودة تلك والتى تطمع الجدة فى أن تستولى على جزء منها بمساعدة الحفيدة التى شغف بها البحار العجوز الذى يشتهيها ، ولكنه فقد قدرته الجنسية كما تخبرنا الجدة التى حاولت فيما يبدو أن تهبه نفسها وتيقنت من عجزه .

ومن هنا فانها تشجع مويرا على الذهاب إلى غرفته ، فلا خطر منه ، وهو علاوة على ذلك يغدق عليها من أمواله وهداياه مقابل تلك الزيارات البريئة . لكن مويرا تكره هذه الزيارات التى تحثها الجدة عليها حيث يضايقها بمداعباته السمجة ويتحسسه الدائم لجسدها الغض ، كما تكره النقود التى يقدمها إليها ولا تقبلها إلا من أجل جدتها التى تنتظرها فى الخارج للحصول على ما يعطيه لها ، ولا تأبه بالحلى التى يهديها إليها وتحاول التخلص منها فى أول فرصة سانحة . ولا يمكننا أن نقسو على الجدة وأن ندين تشجيعها لحفيدتها على ابتذال نفسها بهذا الشكل السخيف ، لأن المسرحية تحرص على أن تؤكد لنا دوافع الجدة البريئة والتى لا ترى ضيرا فى أن تستفيد حفيدتها من سخاء البحار العجوز مادام لن يلحق بها الأمر أدنى ضرر . لكن

ما لا تعرفه الجدة أن هذا الأمر البرىء فى تصورها يحلق بحفيدتها ابلغ الضرر ، فالبرغم من أن علاقتها بهذا البحار لا يمكن إدراجها بأى حال من الأحوال ضمن الخبرات الحسية أو الجنسية ، فإنها قد أثرت على تصورها لهذا النوع من العلاقات ، وعقدت من استجاباتها لها .

أما ليندا ، صديقة مويرا الأثيرة ، فإنها تكشف لنا عن طبقة أخرى فى اركيولوجيا الوعى النسائى . وهى تلك التى تساهم فى بلورتها علاقات الرفقة النسائية فى مرحلة المراهقة ، والتى تسفر عنها محاولة المرأة المستقلة لاكتشاف مغايرتها ، ودور عالم البنات الخارجى فى تحديد الأولويات والسلوكات والقيم . فلندا هى التى تفتح أمام مويرا عالم القيم الاجتماعية النسوية ، ما يصح ارتداءه ، وما لا يجب عمله ، وكيف تستخدم أدوات التجميل أو تختار مشد لنهديها ، وكيف تستجيب لمحاولات الشبان للتعرف عليها أو الاقتراب منها ، وكيف تشارك فى حفلات الرقص وغير ذلك مما يحسن عمله وما يجب تجنبه لفتاة جيدة ، وليندا هى التى تلقنها أول دروسها العملية فى التضامن النسائى ضد الرجال وهو درس خلف فى نفسها جرحا لا يندمل ، لان نزعة ليندا العابثة للعب بأعصاب الشبان وإثارتهم أو إغاظتهم سرعان ما أفضت إلى تورطهما معا فى كارثة . فقد ادت معاكستها لشاب تمران به كل يوم إلى أخرج لهما الشاب عضوه . أو هكذا زعمت ليندا ، لأن مويرا لم تر شيئا لقصر نظرها ولعدم اصطحابها لنظارتها التى شجعتها ليندا على عدم لبسها . لكن ليندا تذهب لإحضار الشرطة التى تقبض على الشاب ، وتحث صديقتها على الشهادة ضده برغم أنها لم تر شيئا ، وتدين المحكمة الشاب الذى لا يتحمل الموقف وينتحر فى السجن . ويظل شبح الإحساس بالذنب يطارد مويرا ، بالرغم من محاولات الجدة وليندا للتخفيف عنها ولإقناعها بعدم مسئوليتها عن موته . ويوطد هذا الذنب المشترك علاقة الفتاتين فى محاولتهما معا لتجاوز تجربته القاسية .

تبقى بعد ذلك علاقة مويرا مع الشاب جو التى تختبر عبرها المسرحية أثر كل هذه الروافد النسائية على ممارسة مويرا لحياتها . فجو يحبها بحق فيما يبدو ، ويفتح أمامها سبل تجربة العلاقة مع الجنس الآخر ، برغم تحذيرات ليندا التى تمتزج فيها مقارع التحريم الاجتماعية بعناصر الغيرة النسائية . وتتطوّر هذه العلاقة وتجرف مويرا فى تيارها حتى تكتمل باللقاء الجنسى الأول الذى تبلغ به المسرحية ذروتها الدرامية . لأنه فى اللحظة التى تتم فيها المواقعة الجنسية ، أو بالأحرى لحظة الإقدام عليها ،

تنهض كل التواريخ والمخاوف النسائية من سباتها فى مشهد مسرحى جميل ، تهجم فيها كل الشخصيات المسرحية على البطلة خارجة من مكامنها ، مقدمة لها مختلف النصائح ، من نواهى الجدة التى تلخص المواريث التقليدية ، إلى نصائح الأم التى تعكس تجربتها ومخاوفها ولا تعرف شيئا عن خصوصية تجربة ابنتها ، إلى إرشادات صديقتها ليندا التى تمتزج فيها الغيرة بالبراءة بالوهم ، والتى تكشف عما فى المحفوظ الاجتماعى من سذاجة وعمومية ، إلى تعليقات البحار العجوز التى تضع بذور الإحباط فى قلب التجربة الحسية منذ البداية . وهذا المشهد

التى يبلغ التوتر الدرامى ذروته من أجمل مشاهد المسرحية وأكثرها درامية ، حيث ترينا المسرحية المواقعة الجنسية من الخارج والتى تبدو وكأنها مجرد لقاء حسى عادى بين شاب وفتاة ، ولكن الأهم من ذلك أننا نراها من الداخل حيث تتدخل كل العناصر الاجتماعية المشاركة فى صياغة الوعى النسوى فى تحديد طبيعة الاستجابة ونوعية الأحاسيس الناجمة عنها من متعة أو إحساس بالذنب أو التحدى .

وهذا المشهد هو الذى يكشف لنا عن أن كل هذه العناصر التى شاركت فى تكوين وعى « مويرا » والتى يبدو بعضها وكأنه من الأمور الثانوية العابرة التى لا أثر لها ، ما تلبث أن تستيقظ فى اللحظة المواتية وتلعب أدوارا متفاوتة فى حياتها ، يمكن التغلب على آثار بعضها ، بينما يظل بعضها الآخر فاعلا فى أغوارها لفترات طويلة . وإيقاظ هذه العناصر فى لحظة الإقدام على التجربة الأولى ، لا يساهم فى إحضار كل التناقضات وروافد الوعى إلى هذه اللحظة فحسب ، ولكنه يكشف لنا عن مدى تعقد الاستجابة الإنسانية عامة ، والنسائية منها بشكل خاص ، وعن كيفية مشاركة التواريخ القديمة والخبرات القديمة فى التجارب التى يعيشها الإنسان ، وكيف أننا أحيانا ما نقع ضحايا لتجارب الآخرين ، ونضطر إلى دفع ثمن مراراتهم . كما أن هذا المشهد هو الذى يكشف لنا عن مدى الألم الذى تنطوى عليه تجربة الوعى وتجربة النضج ، لأن مويرا سرعان ما تكبر أو بالأحرى تنضج بعد ممارسة أولى « تجاربها الجنسية . وهذا النضج هو الذى يمكنها من مواجهة جو بعد أن عرفت عنه بنفسها الكثير ، واكتشفت أنه يعيش فى بدروم بيت متواضع وأنه من أسرة بسيطة كأسرتها .

ولكن جو الذى أزاحت عنه هذه المعرفة ما تلفع به من غموض وبالتالى من قوة ، لا يستطيع مواصلة العلاقة معها ، لأنه يحس أن معرفتها للحقائق البسيطة عنه ، والتى لا ضير فيها ، قد جردته من رجولته إزاءها ، أو بالأحرى من قوته عليها . وهذا أيضا أحد موضوعات المسرحية الأساسية ، وهو أن المعرفة هى سبيل المساواة بين الجنسين من ناحية ، وهى الوسيلة المثلى للقضاء على سيطرة أحدهما على الآخر ، وتحقيق المساواة المبتغاة بينهما . وهذا هو ما يجعل موضوع المسرحية موضوعا إنسانيا خالصا برغم تركيزه البادى على الوعى النسائى بشكل خاص ، وبرغم اهتمامها بالتنقيب فى مختلف طبقات اركيولوجيا الوعى النسائى ، لأن الإمعان فى الخصوصية هو أوفق الطرق للوصول إلى العمومية المقنعة . ولأن الإخلاص فى سبر أغوار الموضوع الذى تتناوله المسرحية هو الذى يمنح نتائجها دلالات إنسانية واسعة . وأهم ما تتميز به هذه المسرحية هو أنها استطاعت أن تتجاوز موضوعها المحدود ذلك لأنها حصرت نفسها فيه ، ولأنها استطاعت من خلال بنائها المقنع للشخصيات والذى يتم عبر التعرف على دوافعها المباشرة والخفية ودون التقليل من أهمية هذه الدوافع الذاتية أن تقدم لنا شخصيات إنسانية مقنعة من لحم ودم ، لها دوافعها البسيطة ، ولكن تعارض شبكة هذه الدوافع وتقاطعها هو الذى يصنع الدراما الإنسانية ، وهو الذى يرهف وعى المشاهد بذاته وبالآخرين فى الوقت نفسه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تفضل دانى برادلى النزوح إلى لندن ، كما تلحقها أجنيس ولا يعثر عليهما مايكل إلا بعد ربع قرن ، وبعد أن تكون أجنيس قد ماتت وروز تحتضر فى مستشفى للبؤساء فى منطقة ثازاك الفقيرة بجنوب لندن . أما الأخت الكبرى كيت والتى تمثل دور الفضائل التقليدية وروادعها المضحكة فى بعض الأحيان ، حيث تدعوها أجنيس بالقحبة التقية ، وحيث كانت تقف دائما ضد زيارات جيرى للبيت وتضع الكثير من القيود على حركة كريسى وتصرفاتها معه ، فقد فصلت من المدرسة وعانت من الفقر والمهانة ، خاصة بعد فضيحة هرب أختها الصغرى روز . أما الأب جيرى فقد ذهب إلى أسبانيا وجرح فى برشلونة بعد سقوطه من فوق دراجته ، وظل يظلع بقية حياته ، ويعرف مايكل أخباره عندما يصله فى منتصف الخمسينات خطاب من اخ له فى ويلز له نفس الاسم يخبره فيه أن أباه قد مات وسط عائلته . ذلك لأننا نعرف أن الأب الذى ادخل البهجة على كريسى وأحيانا على بقية أفراد الأسرة بحضوره المرح أثناء زوراته القصيرة فى الماضى لم يتزوج أم « كريسى » أبدا . أما الخال جاك فقد مات هو الآخر بعد عام من أحداث عام ٣٦ تلك .

هذه هى خيوط المسرحية الرئيسية ، لكن أهم ما فيها أن تلك الخيوط قد تم نسجها على المسرح بمهارة فائقة كان الراوى « مايكل الكهل » يخبرنا فيها عن أحداث تقع فى الخمسينات أو الستينات بينما تدور أمامنا على المسرح أحداث عام ٣٦ وحدها ، ومن هنا استخدم المؤلف المراوحة الزمنية فى كسر الإيهام من ناحية ، وفى تقديم الحدث وقد أطره ببعد مضاف هو بعده المستقبلى الذى يستبعد كلية العناصر العاطفية من الموقف ، ويترك المشاهد أمام توهج الحدث ليستمتع بشعور اللحظة الدرامية ويتعامل مع دلالاتها المتعددة من ناحية أخرى . بهذه الطريقة استطاع المؤلف أن يمزج العناصر الدينية بالعناصر الدنيوية ، وأن يخلط المأساة بلحظات الترويح الساخرة الشفيفية ، وأن يجسد العلاقات الإنسانية لا من خلال تتابع الأحداث عبر مسار زمنى معين ، وإنما من خلال كثافة حضور اللحظة وتوهجها الشعرى بالدلالات . وأن يوظف الراوى فى إمدادنا بالمعلومات الضرورية التى توفر الظهار اللازم لاكتمال فهمنا للمواقف التى جسدها أمامنا على الخشبة . ومن أمتع مشاهد هذا العمل مشاهد الرقص الذى تتفجر فيه الشخصيات بطاقات حسية تفرج فيها لا عن المكبوت الاجتماعى والدينى فحسب ، وإنما وهذا هو الأهم ، عن المكبوت الجسدى والعضوى . فما أن يعمل المذياع فى لحظة ما حتى تتغلب الموسيقى على إحدى الأخوات فتندفع فى الرقص الذى ما تلبث عدواه أن تسرى إلى بقية الأخريات فى عاصفة تنطلق فيها سورات الحرمان العاطفى والجسدى وتستبد بهن جميعا . وما أن يدعو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيرى الأخت أجنيس للرقص معه ، حتى نشعر بنذر الحسد والغضب الكظيم على وجه كريسى وفى كل حركاتها . من خلال هذا الرقص كشفت المسرحية عن تيارات المشاعر المكبوتة وفسرت لنا الكثير من تصرفات الشخصيات فى سعيها للحظة التواصل الإنسانى التى تكف فيها اللغة عن الفاعلية ، ويصبح التواصل بالحركات واللمسات من أعمق أشكال التحقق . ومن خلال هذا المزيج من التجسيد الحسى وشريحة الحياة استطاعت المسرحية أن تقدم لنا من خلال هذه الأسرة الأيرلندية الفقيرة صورة لصبوات أيرلندا كلها فى حياة أفضل ، وتجسيدا لحلمها المستمر التواصل والتحرر والسعادة .

لندن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد على مرسى

الأرض المـوعـودة

رواية بقلم « خوسيه ماريا جيلبنثـو » (٢٤٠ صفحة من الحجم المتوسط) حصلت رواية الأرض الموعودة على الجائـزة الدولية للقصة التى تخصصها دار النشر الأسبانية « بلاثا أوخانيس » للأعمال الروائية المتميزة ، وهذه الجائزة هى الجائزة السابعة التى تمنحها هذه الدار فى مجال الرواية الأسبانية .

ويتفق النقاد فى أسبانيا على أن هناك جوائز أدبية ذات قيمة فى ذاتها ، وهى كافية لإظهار أديب غير معروف ، وإضفاء الشهرة عليه ، أو بمعنى أصح ، للتعريف به ، وإلقاء الضوء على أعماله ، بصورة تسمح له ، بأن يعرف على نطاق واسع ، وتسمح لأعماله بالانتشار . كما أن هناك جوائز ثقافية تكتسب قيمتها وأهميتها من منحها إلى أديب مرموق ، أو فنان متميز ، ومن ثم يصبح للجائزة بريق خاص ، تستمده ممن منحت له ، لا من قيمتها المادية . وقد أجمع النقاد على أن جائزة دار النشر « بلاثا أو خانيس » للرواية لهذا العام ، قد جمعت بين قدر الأديب ، وأهميته ، وبين قدر الجائزة وقيمتها .

والأرض الموعودة ليست رواية من روايات التسلية والإمتـاع السطحى ، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك فهى رواية مفعمة بالمرارة ، وهذه المرارة يتعرف عليها القارىء ويتجرعها شيئا فشيئا من خلال استيعابه لمحتوى النص ، وقد لجأ الكاتب إلى تكثيف اللغة والأحداث ، فجاءت روايته أقرب إلى أن تكون رؤيا عقلية ، منها إلى أن تكون رواية بـالمعنى التقليدى للرواية .

وأول ما يلفت النظر فى هذا العمل الفنى المتميز ، هو توظيف الكاتب لعنصر الزمن فى الرواية ، فمن خلاله يغوص الكاتب فى أعماق شخوصه ، معتمداً على نقطة ارتكاز زمنية واضحة هى « ليلة » ، « ليلة ما » ، هذه الليلة غير المحددة ، تشكل الإطار الزمنى للرواية .

ويتقاسم الرواية ، بطلان رئيسيان ، أو شخصيتان أساسيتان ، هما :

أندريس بلاسيو » ، « ولوبيث منسور » .. وهما صديقان قديمان ، تمتد صداقتهما منذ أيام الدراسة الجامعية ، متقاربان سنا ، ويشتركان فى أن كلا منهما قد تخطى سن الأربعين .. وهنا يبرز مرة أخرى أهمية عنصر الزمن فى رسم الشخصيات ، وتحديد أبعادها ، إذ يصف الكاتب سن الأربعين بأنه « عمر من هم فى عداد الموتى » .

ويبدو البطل الأول « أندريس بلاسيو » تجسيدا حيًا ، ونموذجا متكاملاً للشخصية التقليدية الناجحة ، وشخصية تقليدية بالمعنى الكلاسيكى للكلمة ، على حين يجسّد البطل الثانى « لوبيث منسور » نموذجا للإخفاق والفشل ، رغم سعيه الدائب الذى لا يهدأ من أجل النجاح ، وهو الشىء الذى لم يتوصل إليه مطلقا . لقد كان يحلم دائما بأن يكون شاعراً ، ولكنه لم يستطع أن يكون هذا الشاعر الذى تمنّى أن يكونه .. هذا الفشل أو الإخفاق فى تحقيق أمنيته ، يجعله فى النهاية يفقد حلمه الذى لازمه طويلا فى أن يكون شاعراً ، ليقنع بدور أكثر تواضعا ، وعمل عادى ، تاركا عالم الشعر ، والشعراء .

يعرض كل من البطلين لحياته ، ويبدو عرض كل منهما منطلقا من أساس مختلف ، فأحدهما ينطلق من الإرهاق الشديد ، والتعب ، والثانى ينطلق من الفشل ، والإخفاق ، وما بين الإرهاق والإخفاق تقع الرؤية الذاتية لكل منهما ، وتدور أحداث حياتهما ، وتتبدّى مشاعرهما ، وعلاقاتهما . وعلى الرغم من اختلاف قدر كل منهما ، فإنهما يبدوان أسيرين للماضى ، ماضى حياتهما ، هذا الماضى الذى يسيطر عليهما سيطرة تامة . بحيث يشكل لهما « سحابة قاتمة تدعو للتشاؤم ، وتسبب المرض » على حد تعبير الكاتب .

يتفق كل من « أندريس» ، و « لوبيث » بعد سردهما لما مرّ بهما أثناء حياتهما على أن « الإنسان يولد ، ويعيش ، ويموت ، ولكنه لا يشعر بالسعادة » ويشكل الزمن ، بانعكاساته ، ووقعه عليهما ، بالنسبة لهما « إحساسا مرضيًا » ، وتظهر بدايات هذا الإحساس المرضى ، وأعراضه عليهما متمثلة فى الإخفاق الذى مرّ به كل منهما ، بصورة مختلفة ، وفقا لاختلاف رؤية كل منهما الذاتية ، وموقفه . إن الرؤى الذاتية القاتمة لكلا الشخصيتين تبدو مختلفة ، ومنها يستمد الكاتب الضوء الذى ينير به هذه الميلوديا الليلية ، ويثرى بها توظيفه لعنصر الزمن ، الذى يعد المحور الذى تستند عليه الرواية .

إن رؤاهما الذاتية القاتمة ، تنشر الظلام فى ثنايا الحوار الداخلى لكل منهما ، وتمتد لتشمل أو تنعكس على أصوات رواد الحانة التى اعتاد « لوبيث » أن يذهب إليها ، والأصوات العالية المزعجة لزوجة « أندريس » ، أو « ريو » الكورى المهاجر ... وبمرور ساعات الليل التى تبدو طويلة ، لا تنتهى ، تذوب الحقيقة فى بحر من الأحلام . وتتشكل لوحة للحاضر من الذكريات ، والرغبات ، ومن القلق ، وتأنيب الذات ،

وكل من الشخصيتين يعكس ليلته ، أو تبدو ليلته من خلاله ، وتتقدم الليلة ، وتزحف ، نحو أعماقه الداخلية ، وتتخلق من خلال ذلك كله قسمات النهار البازغ ، أو ملامحه الخارجية التى تمثل -

أو تعبر عن - رؤية كل منهما للوجه الآخر الحقيقى للذات .

ويمكن ملاحظة أن « خوسيه ماريا جيلينثو » يستخدم الحوار الداخلى ببراعة ملفتة للنظر ، كما يستخدم الأسلوب غير المباشر للتعبير عن فكرته أو رؤيته ، حيث يلتقى « الشكل » مع « المضمون » فى توازن متميز ، ونموذجى ، يحافظ على خيوط الصراع الداخلى الذى يعتمل داخل كل شخصية من شخصيات روايته . وهذا الصراع الداخلى تعبر عنه خيوط معقدة متشابكة ، ومتوازية فى الوقت ذاته . وهذه الخيوط تعبر عن « الجنة المفقودة » ، « عذاب المراهقة » ، « افتقاد الحماس والرغبة » ، ركود العلاقات الإنسانية » ، « الشعور بالذنب » ، « القلق » ، « عدم الاستقرار » ، « الصراع الذى يدور داخل كل منا بين ما يستطيعه ، وما يريده » ... وهذه الخيوط تمتد فى انسياب ، لتحيط بهذه الليلة غير المحددة ، تلك الليلة الداخلية ، أو الليلة النفسية التى تستيقظ فيها أشباح الخوف ، والتى يحاول فيها الإنسان ما وسعه الجهد أن يهرب من هذه الأشباح التى تحيط به من كل جانب .

هذه الليلة الطويلة ، يجتمع فيها العام والخاص ، ويمتزج كل منهما بالآخر . إنها ليلة إنسانية عامة ، يمكن أن تكون فى أى زمان ، وأن يحياها أى إنسان ، ولكن هناك إشارات خاصة ، يبدو معها أن الكاتب أراد بها أن تكون ليلة مدريدية (نسبة إلى مدريد عاصمة أسبانيا) نظراً للعديد من الإشارات والشواهد المكانية التى ترتبط بمدينة مدريد .

بشكل عام ، تتسم الرواية بصعوبة أسلوبها الروائى ، ذلك أن الكاتب قد اتجه إلى استخدام أسلوب يتسم بالتكثيف الشديد للأحداث . أسلوب يتعانق فيه الزمانى مع الإنسانى ، بحيث يبدو كل منهما وجها لعملة واحدة ، هى مصير الأنسان الذى يولد ، ويعيش ، ويموت . وخلال هذا كله يبحث عن سعادة متوهمة ، أو فردوس مفقود ، لا يجدهما أبداً خلال تلك الحياة ، أو على هذه الأرض . ومن هنا جاءت تسمية الرواية « الأرض الموعودة » .

وحياة الإنسان عند « خوسيه ماريا جيلبنثو » ما هى إلا بحث عن هذه الأرض الموعودة .

إنه يحاول الوصول إليها عبر الليل ومساربه ، ودهاليزه ، التى تؤدى بالإنسان إلى أن يواجه ذاته مباشرة ، وتقوده إلى اكتشاف فراغه الداخلى ، مما يجعل من العسير تحديد مفهوم الأرض الموعودة ، لدى الكاتب .

●

مشروع لترميم قصر الحمراء :

اجتمع خلال الأسابيع الماضية خبراء من جميع أنحاء العالم فى مدينة « غرناطة » ، مشكلين اللقاء الثالث حول « قصر الحمراء » ، وذلك لدراسة الحالة الراهنة للقصر الذى يعد تحفة فنية ، وعلما معماريا فريداً لا نظير له فى العالم ، يشهد على عظمة الفن المعمارى الإسلامى ، وما كانت عليه الحضارة العربية من ازدهار . وقد جاءت التقارير النهائية مثيرة للخوف والفزع ، وتدعو إلى الذعر ؛ ذلك أنهم انتهوا إلى أن مرضا غريبا يسمى مرض الأحجار يهدد القصر ، كما أن ال ٧١ عاموداً الموجودة فى بهو السباع قد أصبحت فى حالة يرثى لها ، وكذلك أسود نافورة البهو أيضا ، وهو ما انتهوا إليه بعد دراسة استمرت عامين .

وقد تم إجراء الأبحاث والاختبارات باستخدام أجهزة حديثة وذلك ضمانا لدقة النتائج نظراً لأهمية الأثر. وسوف تبدأ خطة ترميم هذا الأثر الفريد قريبا جداً، بعد التخلص من المياه، والرطوبة التى تسببهما النافورة. كما تبين أن اختلاف درجات الحرارة والرطوبة طوال العام تترك آثارها على القصر، خاصة خلال شهور يونيو ويوليو وأغسطس، وهو ما سوف يكون له أثره، دون شك على خطة العمل التى يعكف الخبراء على وضعها الآن.

شخصية هامة فى الفكر الأسبانى:

توفى الفيلسوف والكاتب الأسبانى، القطلانى الأصل «خوسيه فيراتير مورا» فى يناير الماضى فى «برشلونة» عن عمر يناهز الثامنة والسبعين سنة، إثر أزمة قلبية حادة لم تمهله طويلا، وكأن القدر قد أراد لهذا الكاتب الكبير أن يودع الحياة فى مسقط رأسه؛ ذلك أنه كان يعيش منذ عام ١٩٤٧ فى الولايات المتحدة الأمريكية. وشاء حظه أن يكون فى «برشلونة» خلال الأيام الأخيرة من حياته لتقديم روايته «الآنسة جولدى» التى نشرت ضمن إصدارات دار «سايكس براك».

ويعد «خوسيه فيراتير» أحد المفكرين الأسبان البارزين خلال القرن الحالى، فقد ولد فى «برشلونة» عام ١٩١٢، ثم نفى إلى «كوبا» عام ١٩٣٧، ثم انتقل إلى منفاه فى «شيلى» منذ عام ١٩٤١ حتى ١٩٤٦. وفى عام ١٩٤٧ انتقل للحياة فى الولايات المتحدة الأمريكية، وقام بالتدريس فى إحدى جامعات ولاية بنسلفانيا ومن أهم أعماله: «أربع وجهات نظر فى تاريخ العالم» و«الرجل على مفترق الطرق»، و«فلسفة اليوم» وربما كان أكثر أعماله شهرة، على المستوى العالمى هو «قاموس الفلسفة» الذى نشر فى المكسيك عام ١٩٤٧، ثم أعيد طبعه، والإضافة إليه مرات عديدة حتى عام ١٩٨٢.

مدريد

رسالة وارسو :

دوروتـا متـولى

أربعون عاما للمسرح الحديث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● من أهم الأحداث الثقافية فى بولندا الآن ، انعقاد اللقاء الدولى بالمدينة القديمة البولندية كراكوف ، حيث تشكلت جمعية أصدقاء « **تادروش كانتور** ــ Tadeusz Kantor » الفنان التشكيلى والمخرج المسرحى الكبير وصاحب الفرقة المسرحية « كريكوت ٢ ــ Cricot 2 » وهى من أهم الفرق المسرحية الطليعية فى أوربا ، وتشكلت هذه الجمعية للحفاظ على ما قدمه الفنان من أعمال بعد موته الفجائى فى أبريل الماضى . ويشرف على هذه الجمعية ويرعاها وزير الثقافة البولندى : « **مـاريـك روستفـورسكـى** » Marek Rostworski .

ووزير الثقافة الفرنسى : « **جاك لانج** » . سينشىء بعض رجال الأعمال صندوقاً مالياً يمول أعمال هذه الفرقه الإنتاج ، العروض الجديدة وإعادة إنتاج العروض التجريبية التى أخرجها

« كانتور » . ويشرف فنياً على هذه الجمعية أشهر المثقفين المسرحيين فى أوربا ومن بينهم : المفكر والناقد البولندى الكبير : « **يان بوونسكى** » والفنان والمصلح المسرحى الإنجليزى الكبير « **بيتر بروك** » والفنان البولندى ميتشسواف بورنبسكى ، والفنان الإنجليزى إلين ستيوارت ، والمخرج السينمائى المسرحى الذائع الصيت أنچى فايدا Ahdzei Wajda ، ويرأس هذه الجمعية الناقد المسرحى الفرنسى الأشهر « دينيس بابليه » . يشاهد ضيوف كراكوف وجمهورها فى هذه الأيام أعمال « **كانتور** » من التصميمات التشكيلية والسينوغرافية المسرحية ، كما يشاهدون أحدث عمل له أتمه قبل موته : « اليوم عيد ميلادى » ، وتسافر به الفرقة بعد ذلك لتقديمه فى مونتريال ونيويورك .

* * *

● ● يحتفل « المسرح الحديث » «Teatr Wspotczesny» بمدينة وارسو بمرور أربعين عاماً على إنشائه . والتسمية التى تطلق على هذا المسرح تفرض عليه أسلوبه ونوعه . أما الأسلوب فيأتى من اختيار العروض والقضايا المطروحة

مشهد من مسرحية « فيتلاشى الفنانون إلى الأبد » من إخراج تادوتش كانتور .

فى هذا المسرح داخل المجتمع المعاصر البولندى بصفة خاصة والإنسانى بشكل عام أما النوع فيأتى من اختيار الصيغة والإطار، فهو مسرح يؤكد على اختيار الكلمة (النص الأدبى) وإتقانه ، والممثل الجيد باعتباره موصلاً للكلمة . ومع أن للمخرج دوراً هاماً داخل هذه العروض ، إلا أنه دور يتخفى فى ظل الكلمة وفى زى الممثل ، لا يخترق المساحة الفارغة ليصبح فى الموقع الأول . وعلى الرغم من تنوّع المخرجين واختلاف أساليبهم الفنية ، فإنهم داخل هذا المسرح وطوال أربعين عاماً يحافظون على السمة الغالبة والشخصية الأساسية لهذا المسرح ، وهى سمة الحداثة والمعاصرة فى التناول والعرض . كانت بدايات هذا المسرح ملتصقة بتقديم تجارب وفكر المسرح الاشتراكى ، لكن مديرها المخرج والمصلح المسرحى : ييجى اكسير Jearzy Axer استطاع أن يقدم منجزات الفكر والدراما الغربية . وكانت ثورة مسرحية كبرى عندما قدم « المسرح الحديث » مسرحية : **(فى انتظار جودو)** لبيكيت ، التى كانت منعطفاً هاماً بعد عام ١٩٥٧ لتحديد معالم الطريق الفكرى والفنى الذى ينبغى أن يسير على هديه هذا المسرح ، فكان عليه أن

ARCHIVE

مشهد من مسرحية « فيلوبولى ــ فيلوبولى » ــ اخراج كانتور

يقدم خلاصة الفكر المعاصر فى المسرح العالمى الحديث من كتاب المسرح الفرنسى والإنجليزى والأمريكى . لكن « المسرح الحديث » لم ينس أن يقدم أعمال مؤلفيه البولون المعاصرين ومن أهمهم على الإطلاق « مروچيك Mrozek» فقدم أشهر مسرحياته « تانجو » فى الستينات فوق خشبته وغيرها من أعماله المسرحية كان مدير الفرقة « اكسير » يختار بعناية فائقة النصوص المسرحية لأفضل الكتاب والمؤلفين العالميين ، باعتبار أن النص ــ كما يرى ــ هو العمود الفقرى للعمل المسرحى ، والممثلون جسده . ومن فضائل هذا المسرح أن الممثلين الفنانين عناصر بشرية ثابتة كالأوتاد فى الأرض لا تتغير بتغير المديرين أو بتوالى السنوات ومرورها . وعندما تدخل العناصر الشابة من بداية هذا المسرح إلى خشبته ، تصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيج هذا الكيان الفنى الضخم ، ليصبحوا ممثلين مع مرور الأيام وتراكم الخبرة ، ولا يقلون قدرة ودربة وحنكة عن الجيل الأسبق ، فهم تحت رعاية أستاذهم مدير المسرح . داخل مكتب هذا المدير وعلى حوائط غرفته تقبع أفيشات « البوستر المسرحى » كشاهد عيان على العروض التى قدمها هذا المسرح طوال أربعين عاماً ، بداية من ييجى كرتشيمار مروراً بييجى اكسير وصولاً لماتشى إنجلرت Maciej Englert الذى يستمر على نفس خط أستاذه اكسير ، ويطوره . والطريف أن هذه اللافتات المسرحية « البوستر » المعلقة عن كل عرض جديد ، تنتقل من غرفة المدير التى اكتست بهذه اللافتات ، إلى الغرفة المجاورة التى تستقبل بدورها لافتات العروض الجديدة فعلى مشجب هذه الحوائط يعلق تاريخ هذا المسرح بأكمله ، إنه تاريخ متوج بالقمم والسقطات غير المتوقعة ، وقد كانت فى الوقت نفسه تعبيراً صادقاً عن المناخ الثقافى البولندى خلال ما يقرب من نصف قرن من الزمان .

ولعل من أهم الظواهر الفنية لهذا المسرح ، والفريدة فى قيمتها التربوية ، هى أنه كان يتواجد دائما جسر ما يمر من فوقه خريجو

قسم الإخراج ليعملوا كمساعدى مخرج ، وخريجو قسم التمثيل ليمثلوا داخل هذا المسرح وفوق خشبته ، يتعلمون به أبجديات ومفردات لفتهم المسرحية عمليا ، تلك المفردات التى لم يكتسبوها أو يتعلموها حتى النهاية داخل معاهدهم الفنية . كان هذا التواصل ثراء لاحدود له للمؤسسين : المسرح والمعاهد الفنية . هذا بالإضافة إلى تعاون المجلات الفنية المتخصصة كمجلة « المسرح و « ديالوج » لتقييم عروض المسرح الحديث وتحليلها .

يقول مدير المسرح ماتشى إنجلرت :

« المشكله الرئيسية فى مسارحنا اليوم هى أننا تنازلنا كثيراً عن المسرح الذى يهتم بتقديم « الأدب » [...] وأنا لا أومن كذلك بتواجد ممثل ولد ليمثل . هؤلاء قلة من البشر، لديهم موهبة نادرة .. موهبة ربانية .. ولكن يوجد ممثل يتوقف إتقانه لدوره ، على ما يؤديه وكيفية تأديته لهذا الدور ، وعلى نوعية الربرتوار المسرحى وسعة مداه . فإذا أدى الممثل أداءه الإذاعى والتلفزيونى فوق خشبة المسرح ، فيعنى هذا أن وسائله الفنية كممثل لا تتطور ولاتنمو . إن التوقف عن تقديم الأعمال المسرحية الكلاسيكية قد أدى بالممثل إلى التوقف عن اختيار وسائله ووسائطه ، ومعاملته لكل أدواره وتناوله لها بلون وصياغة واحدة متكررة تعبر عن ذاتيته كممثل وليس عن ذاتية الدور الملعوب .

ولذلك عندما نستقبل فى مسرحنا مجموعة من الممثلين الشباب ، فإننا نقوم برعايتهم ؛ ليس فقط بدفعهم إلى الاستفادة واكتساب الخبرة من الممثلين الأكبر سناً وخبرة ، ولكن بإشراكهم فى تقديم عروض مسرحية كلاسيكية هامة : « كحلم ليلة صيف » و « الشقيقات الثلاث » و « الإنسان الكبير لصغائر المهمات » . فالعمل الفنى ذاته داخل هذا النوع من العروض المسرحية ، يحقق وظيفة مسرحية هامة وهى تطوير التكوين الفنى والبقاء الفكرى داخل ذوات هؤلاء الممثلين الشباب . فلقاء مثل هذا لجيل جديد من الممثلين مع ثلاثة مؤلفين شكسبير الإنجليزى وتشيخوف الروسى وفيدرو البولندى ، هو لقاء حميمى بالكلمة ، ومفردات أداء الممثل الجيدة ، يخلصهم فى الوقت نفسه من تبنى أسلوب الأداء الفيلمى فوق خشبة المسرح ، وهو أسلوب نمطى متكرر تعودوا مشاهدته

ويستطرد المدير المخرج « إنجلرت » بأنه لا يؤمن بالمخرج المعلم ، مع أن وجود أسطورة كهذه صحيح . « [...] أو من بوجود المؤلف المسرحى المعلم . فأفضل أساليب التعليم للممثل هو أداؤه لدور مصوغ بشكل جيد ، وأسوأ أساليب التعليم هو كتابة دور سيىء ، وتمثيل مقتطفات مأخوذة من الحياة ، وأسلوب أداء فيلمى فوق خشبة مسرح . تواجه الممثل مشكلة فنية تحتاج إلى حل : قول شىء ما فوق الخشبة وكيفية قوله ! فإذا لم نطالب الممثل بهذا ، فإن مهنة التمثيل تتحول إلى شىء من قبيل ! إعادة تقديم الحياة اليومية فوق خشبة المسرح بشكل ممسوخ ، أو إيصال المتفرج إلى حالة من حالات المعاناة لما يشاهده . إن مثل هذه الحالات لا تلزم المتفرج أن يدفع مقابلها ثمناً لبطاقة دخوله المسرح !! »

وارسو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبحى شحرورى

الصحافة الأدبية في الأرض المحتلة

لا توجد منطقة فى الأرض العربيّة ارتبط تاريخها وأوضاعها الأدبية بمجرى الأحداث السياسيّة فيها كما هو الحال فى فلسطين . فكما أنّ أعوام ٤٨ ، ٦٧ هى أعوام فاصلة فى تاريخ الشعب الفلسطينى ، فإنّها كذلك الأعوام الفاصلة فى تاريخ الحركة الأدبية الفلسطينية .

إنّ صفحة عام ٤٨ التى طُويتْ طَوتْ معها حياة بأكملها لشعب بأكمله له إبداعاته فى كل مكان ومجال . ومثلما تشرّد الشعب وقتها وكاد أن يغيب ، كاد تراثه أيضاً أن يغيب . وتُبذل الآن جهودٌ كثيرة للبحث عن هذا التّراث القريب الضائع ، ولمحاولة إحيائه وتكريم رموزه الاعلام ، خاصة أنّ بعضهم مازال موجوداً فى الشّتات ، بينما قِلةٌ على أرضها .

فى الأربعينات ، كانت هناك حركة أدبية نشطة لها رموزها واتجاهاتها الواضحة . فبالإضافة إلى الأسماء اللاّمعة فى الشّعر ، كانت هناك أسماء « محمود سيف الدّين الإيرانى » و« فارس عزّونى » و« نجاتى صدقى » من كتّاب القصّة القصيرة الواقعيّة الناضجة ، وكان هناك الناقد « عبد الله مُخْلص » الذى عمل فى إطار وعى متقدم بطبيعة المرحلة التى كان يعيشها وبطبيعة نتاجاتها .

بعد عام ٤٨ مباشرة حدثت ردّة رومانسية سوداء كئيبة شغلت نفسها انفعاليابالفردوس المفقود والبرتقال الحزين ، والمصطلحات التى تُعبّر عن الفجيعة الكبرى ، دون محاولة للارتفاع فوق هذا الواقع ومحاولة استقرائه بصورة عقلانيّة ويصدق ذلك على بعض الكتّاب المتمّرسين .

لقد بدا الأمر وكأنه خروج من الجنّة لا اكثر دون ، تقدير لأبعاد الحياة الجديدة .

فى القسم الذى بقى من فلسطين بعد العام ٤٨ ، بقى الأدب متعطلاً

فترة طويلة . كان الناس خلالها فى حالة دائمة من الحركة ومحاولة الاستقرار من جديد فى دول الشتات (وهى دول عربية بالدرجة الأولى) ، وفى المنطقة الجبليّة التى بقيت فى فلسطين اشترى الأغنياء المنازل واندمجوا فى حياة المدن الباقية ، أما الأقل ثروة فقد عاشوا فى القرى ، لكن الأغلبية اقامت فيما عرف بعد ذلك بالمخيّمات ، وهى بيوت متلاصقة من الزّنك شُيّدت على عجلٍ دون أى نظام لإيواء اللاجئين ، وقد شُيّد معظمها إلى جوار المدن . وقد أصبح للمخيّم دورٌ فاعل فى الحياة الفلسطينية كمكان غير إنسانى وغير ملائم ، ثم كمكان للتجمع والحشد فيما بعد .

من أوائل الصحف الجديدة التى صدرت إبّان الحكم الأردنى جريدة (الجهاد) المقدسيّة ، وعلى صفحاتها الأدبية ظهرت تباشير الحركة الأدبية الجديدة . أما الحركة الأقوى والأشدّ فقد تبلورت فى أوائل الستّينيات فى مجلة (الأفق الجديد) ، التى استقطبت نتاجات جيل جديد بأكمله ، على اختلاف اتجاهاته السياسية والأيديولوجية . وفى إطار هذه النتاجات طغت أجناس أدبية على أخرى ، إذْ طغى الشعر بزمن رجعه القصير ، على غيره من الأجناس وظهرت نتاجات ذات شأن فى القصة القصيرة بالذات . وأنا أكتب الآن ، أمامى العدد الأخير من المجلة التى صدرت بغلاف أسود فى تشرين أول (أكتوبر) ١٩٦٦ م .

ومن أبرز الشعراء الذين ظهرت أسماؤهم على صفحات هذه المجلة : « عبد الرحيم عمر » و« حكمت العتّيلى » و« أديب رفيق محمود » و« احمد أبو عرقوب » و« راضى صدّوق » و« عبد الرحمن بارز » و« سليم دبابنه » و« فايز صيّاغ » و« قحطان هلسا » ، والشاعر « أمين شنار » الذى رأس تحرير المجلة ووفّر لها مناخاً ديموقراطياً حقيقياً ولم يفرض عليها توجهه الخاص كما حدث فى مجلّات أخرى بعد ذلك .

أما فى مجال القصة القصيرة فقد ظهرت أسماء : « ماجد ابو شرار » ، « نمر سرحان » ، « صبحى شحرورى » ، « يحيى خلف » ، « محمود شقير » ، « حكم بلعاوى » ، « توفيق خضر هلال » وغيرهم . أمّا النقد فقد كان غير موجود تقريباً سوى بعض محاولات « محمد بطراوى » فى هذا الاتجاه .

انّ كُتّاب (الأفق الجديد) لم يكونوا أبناء جيل واحد بالمعنى الدقيق للكلمة ، فبعضهم جاء إلى المجلة وهو يحمل تجاربه السابقة معه ، وبعضهم كتب فى أعدادها الأخيرة .

فى العام الذى تلى توقُّف (الأفق الجديد) وقبل احتلال عام ١٩٦٧ ظهرت مجلة رسمية فى عمّان عرفت باسم (أفكار) . وقد رأس تحريرها كل من « محمود سيد الدّين الإيرانى » و« عبد الرحيم عمر » . وقد اتّجه بعض كتاب (الأفق الجديد) إلى الكتابة فيها . كما إنّ كثيراً منهم كان لديهم طموح للنّشر فى مجلة (الآداب) اللبنانية بالذات وقد نجح بعضهم فى ذلك .

جاءت أحداث عام ١٩٦٧ فبعثرت الحركة الأدبية من جديد ، ولم يبق من جيل (الأفق) سوى بعض الأسماء فى الداخل وهى أسماء تُعدّ على أصابع اليد الواحدة . وقد مضى وقت ليس بالقصير - حتى منتصف السبعينيات - والحركة الأدبية متوقّفة . لقد صدرت جريدة

(القدس) اليومية ولكنها لأسباب كثيرة ـ لم تلعب الدور الذى لعبته جريدة (الجهاد) قبلها ، ربّما بسبب اهتمامها بالأمور السياسية بشكل رئيسى . بعدها صدرت جريدتا (الفجر) و(الشعب) وكان اهتمامهما بالأدب ضعيفاً ايضاً .

أما المجلة الأولى التى اهتمت بالأدب ، والأقدم صدوراً ، فهى مجلة (البيادر) وقد صدر العدد الأول منها فى أول آذار (مارس) عام ١٩٧٦ ، وعندما صدرت اشرفتْ عليها هيئة تحرير من الأدباء . وتعتبر مجلة (البيادر) اهم مجلّات الأرض المحتلة ، بسبب المجموعة الكبيرة من الأسماء التى التّفت حولها . ومما يثير الانتباه أن العدد الأول من (البييادر) ترك دون افتتاحية ترسم معالم الطريق الذى ستسير عليه المجلة ، وهذه آفة عامّة راجعة لعدم اهليّة رؤساء التحرير ، ذلك أنّ معظمهم صحفيّون وليسوا أدباء ، وحتى الأدباء منهم فقد اتجهوا إلى نشر نتاجاتهم الخاصة فى صدور مجلّاتهم ، أو نشر افتتاحيات سياسية عامة تعفيهم من نشر الافتتاحيات المتخصصّة .

نشأ جيل جديد على صفحات (البيادر) وغيرها من المجلات ، غير أنّ آفة الأجيال الأدبية الفلسطينية واحدة$ ، وهى الذوبان والتّشتت ، تتجمّع الأسماء ويقول ناقدٌ ما أو شخص مرجعى عام : **ها عندنا جيل من الشعراء يتكوّن من عشرين شاعراً ، ثم تمرّ الأيّام وإذا هُم شاعر واحد او إثنان .** ذلك أنهم يسافرون بقصد التّعلم ولا يعودون ، أو يجدون عملاً فى الخارج فيخرجون ، أو يتوقّفون عن كتابة الشعر ، وتكتشف أنهم لم يكونوا شعراء فعلاً وأنهم اراحوا واستراحوا بتركهم ميدان الشّعر . إنّ الجسم الأدبى عندنا يذوب ويظل يذوب باستمرار .

أما الظاهرة الأخرى الهامة ، فهى معظم المجلات تدافع أيديولوجيا معينة وتطرح السياسى إلى جوار الأدبى ، ولذا فقد التّبس الأدبى بالسياسى منذ البداية حتى درجة الإشكال ومازال مُلتبساً ، وكثيرون من الكتّاب الشباب لا يكادون يميّزون بين الطروحات الوطنيّة ـ بل والشعارات ـ والأعمال الأدبية .

أما المسألة الأخرى فهى أنّ المجلات حين تعوزها المقالات الأدبية ، تلجأ إلى الكتابة فى كل شىء حتى فى الزّراعة . إنه وضع صعب ناتج عن الظروف غير الإنسانية التى يعيشها الناس والكتّاب معاً . ذلك أن الكتّاب كفئة طليعيّة مستهدفون اكثر من غيرهم ، بل إن أبرز أدباء جيل الشباب هم اعلام على النضال والأدب معاً ، ويا ليت أعمالهم الأدبية كانت بمستوى نضالاتهم السياسية ، إذنْ لانحلّت إشكالات أدبيّة كثيرة .

ظهر جيل جديد من الشعراء على صفحات (البيارد) ولكنهم لم يستمروا كما ذكرت ، ومن أبرز من غادروا الساحة الشاعر المبدع « **وليد الهلّيس** » الذى غادر قطاع غزّة إلى مصر ثم لا أدرى إلى اين .ومن ابرز ابناء جيله الذين استمروا وثابروا الشاعر المعروف « **عبد الناصر صالح** » الذى طوّر ادواته الشعريّة وتابع إصدار دواوينه بحماسة .ومن أبناء هذا الجيل ظهرت أسماء « **السميح فرج** » ، و« **جبرا حنّونة** » ، و« **سليم الكدرى** » ، و« **المتوكل طه** » ، و« **ماهر الرّيشة** » ، و« **باسم هيجاوى** » ، و« **عبد القادر صالح** » ، وغيرهم كثير . وممّن كان

له عطاء وافر وتوقف الشاعر « خليل توما » .

أما فى القطاع ، فمنذ البداية كان صوت القصة القصيرة أعلى من صوت الشعر ، ومن أبرز الشعراء هناك الشاعر « توفيق الحاج » . أما فى مجال القصة القصيرة فقد ظهرت أسماء « مفيد دويكات » و« فاطمة حمد » و« عبد الكريم سمارة » و« حسن ابو لبدة » و« عزت غزّاوى » و« سامى كيلانى » من الضفة الغربية . أما فى قطاع غزة فقد كثرت الأسماء وأشهرها : « زكى العيلة » ، و« غريب عسقلانى » و« صالح زقّوت » و« حمدى الكحلوت » و« محمد ايّوب » و« يوسف حمدان » وغيرهم . أما فى النّقد فكانت هناك محاولات « فخرى صالح » الذى آثر الخروج وأصبح مشهوراً فى الخارج ، وقد تابع صاحب هذه السطور كتابة القصّة القصيرة واتجه إلى كتابة النقد بسبب إحساسه بضرورة الدّور الذى يلعبه النقّد .

بعد (البيادر) صدرت (الفجر الأدبى) ثم صدرت مجلة (الكاتب) التى رأس تحريرها الشاعر « اسعد الأسعد » والتى لعبت دوراً فى السنوات الأخيرة .

وأحبّ أن أنوه هنا بشكل واضح بحضور أدباء القطاع فى الحركة الأدبية فى الضفة الغربية ، فقد أصبحت الحركة الأدبية فيها حركة أدبية واحدة ، على مستوى الواقع لاعلى مستوى الشّعار .

(المُلتقى الفكرى) فى القدس مؤسسة وطنية مستقلة تبنّت تشجيع الآداب والفنون عموماً ، وعن إحدى لجانه انبثق (اتحاد الكتاب الفلسطينيين فى الضفة والقطاع) فى أواخر السبعينيات ، وقد قام الاتحاد فى ذلك الحين بإقامة المهرجانات وتجنُّب الالتزام ، بعقد المؤتمرات الأدبية الجادّة ، ثم تأسس اتحاد مستقل للكتاب فى أواخر السبعينيات ، عمل على إقامته نَفَر من كبار الأدباء ممن كانت لهم علاقة بالملتقى الفكرى . بعدها أُنشىء اتحاد آخر وكان من حسن الحظ أنْ اتحد الاتحادان معاً فى اتحاد واحد عام ١٩٨٨ م ، وتشكلت لجنة إدارية للاتّحاد مكوّنة من ثلاثة عشر عضواً . وتشكّلت بالإضافة لذلك لجان للقراءة والعضوية والجوائز الأدبية وقام اتحاد الكتاب أثناء الانتفاضة بإصدار حوالى ٧٠ كتاباً فى الشعر والقصة والأبحاث ، هذا بالإضافة إلى عقد النّدوات الشهريّة لمناقشة بعض المنشورات مما كان له أثر فى تعرّف ابناء الجيل الجديد على أدباء الأجيال السابقة ، وقد ساهمت هذه النّدوات فى تطوير وعى نقدى خاص بدا أثره واضحاً فى الساحة الأدبية الفلسطينية .

بعد قيام الجامعات فى الأرض المحتلة دفعة واحدة ، تجمّع عدد لا بأس به من المختصّين الأكاديميين الذى نأوا بأنفسهم عن الانخراط فى الحركة الأدبية فى البداية ، وكانوا أسيرى أوضاعهم المهنيّة وتخصصّاتهم ، أمّا فى الفترة الأخيرة فقد انضمّت إلى الحركة الأدبيّة أسماء كثيرة أصبح لبعضها دور فاعل لا يمكن إغفاله ، ومن هؤلاء : « حنان عشراوى » و« إلهام ابو غزالة » و« محمود العطشان » و« احمد حرب » و« يونس عمرو » و« نبيل عبّوش » وغيرهم كثير . لكنّ الأكاديميين ذهبوا إلى الأدب دون أن يذهبوا بالأدب إلى جامعاتهم ، وهى التى تملك المصادر والكوادر والجمهور ، ممّا لا يمكن أن يتوفّر خارج الجامعات .

في الرواية جرت بعض المحاولات ولكنّها لم تصل إلى مستوى تأصيل هذا الجنس الأدبي ، فبقيت مجرد محاولات ، ذلك أنّ بعض المحاولين نظروا إلى الرواية كجنس أدبي يمكن أن يُكتب ابتداء ودون الرّجوع لتاريخ هذا الجنس عالميًا ، وإلى نصوصه العالمية التي لا غنى للمثقف ـ فضلا عن الروائي ـ عن الاطلاع عليها ، فالروائي لا يستطيع تجنّب معاركة هذه النصوص والتفاعل معها .

اما النّقد فقد بقي ضعيفاً وكثيراً ما يُحمّل النُّقاد على قلّتهم اوزار تراجع الأدب ، وكأن النقد يمكن ان يؤسس حركة نقديّة بل وأدبية دون توفر النصوص التأصيلية القويّة .

هناك حصار ثقافي ولا شك ، ولكن من غير المسموح به أبدا أن نلقى بوزر خمولنا وتهافتنا على الممنوعات ، فالكتب تتسرّب إلينا من مصر بالذّات عن طريق أشقائنا عرب ٤٨ ، الذين يسمح لهم بالسفر إلى هناك وجلب الكتب وإن كانت تُباع بأسعار خياليّة بقصد الربح الوفير والسريع .

وهكذا ظلتّ النّصوص عندنا مباشرة تقريريّة في الغالب ، مُلْتبسة باليومي والعابر والظاهر ، تتناول المسائل من وجهها الإعلامي المكشوف والمجمّل بالشّعار ، ونادراً ما نجد بعض الكتّاب يشقّون طريقهم خارج انتمائهم الايديولوجي .

أمّا الظاهرة الأخرى المعيبة التي ابتلُيتْ بها صحافتنا عموماً ، وخاصة صحافتنا الأدبية ، فهي ظاهرة نقل النُّصوص والمقالات عن المجلات العربية المتخصصّة دون الإشارة حتى لمصدرها ، ممّا يوحي للكاتب المبتدىء بأن هؤلاء الكتّاب الكبار إنما يكتبون خصيصاً لهذه الصحف . وهم يتستّرون وراء الصحافة الفلسطينيّة في الخارج فينقلون عنها ، مع العلم بأنها لا تولي أدب الداخل اهتماماً كبيراً .

لقد اختفتْ المجلاّت الأدبيّة المتخصصّة عندنا ، مما دفع البعض للكتابة في (الجديد) الحيفاويّة التي تَحتْ صدرها لأدبنا ، كما لجأ البعض إلى البحث عن صحف عربيّة تفتح صدرها له .

أما القضيّة الأهمّ ، فهي أنّ كلّ ما صدر ويصدر لدينا من صحف ومجلاّت إنّما صدر ويصدر في (القدس) دون غيرها لأنّها تخضع للقانون المدني الاسرائيلي ، وكذلك بقيّة النشاطات ، مما أدى إلى تركيز كل النشاطات السياسيّة والصحفيّة والأدبية والمسرحية في القدس ، وبأيدي أشخاص يسكنون هناك ، ممّا أعطاهم بعض الامتيازات وجعلهم محطّ الأنظار . لقد استفاد بعض الأفراد شخصيًا من هذا الوضع ، وبعضهم أساءوا استخدام هذه الصلاحيّات ، وكان لتصرفاتهم اثر سلبي على الحركة الأدبية بالذّات .

أمل في كلمات لاحقة أن أتناول قضايا أخرى مثل علاقتنا مع أدباء ٤٨ ، بعد احتكاكنا بهم ، ثمّ حرماننا مؤخراً من هذا الاتصال . كما أمل أن أتناول قضايا المسرح والفنون التّشكيليّة في رسائل قادمة .

طولكرم

تعقيبات وردود

كلام أخير «مؤقتا» عن :
د. لويس عوض ، والمعرفة ، والثقافة العربية .

اتفق مع الأستاذ اشرف دسوقى على ، على ضرورة الكتابة النقدية التفصيلية عن « تراث » أساتذتنا الكبار (أو ربما كان الواجب أن نتابع أيضا بالنقد وبالكشف عن المصادر والأصول ما ينتجه كتابنا الجدد) ومنهم الدكتور لويس عوض . فأعمالهم صدرت ولم توضع — كما ينبغى — تحت ضوء النقد ، أو لم يتم الاهتمام الكافى بما أثير حولها حين صدورها . ومن واجبنا ، تجاه ثقافتنا المعاصرة ، أن نعيد قراءة « نصوصهم » فى ضوء ما توافر لنا من معلومات ومناهج ، ومن إدراك جديد لطبيعة عصرهم وملابساته الأيديولوجية والمعرفية . ولا شك أننا سنكتشف — حين نفعل هذا — الكثير من الكنوز الثمينة الأصيلة ، والكثير من الزائف أو المسروق ، والكثير مما ينبغى اهماله أو وضعه فى مكانه من « متاحف » الثقافة بعد أن فات أوانه .

وادعو الأستاذ أشرف الا يندهش ؛ ففى يقين كاتب هذه السطور ، أن إحدى علل ثقافتنا المعاصرة ، التنويرية والتقويمية ، على توالى أجيالها ، انها لم تجرؤ على أن تنتقد نفسها ، رغم أن « فصائلها » اشتبكت أحيانا فى اقتتال كانت معاركه سخيفة وحامية فى آن معا . نخاف من أن ينتقد بعضنا البعض ، حتى لا يستفيد « الأعداء » الرجعيون (!!) ولكنى أعتقد أن كتمان الحقيقة ، والتستر على أخطائنا (وخطايانا أحيانا) وتقصيرنا ، وإظهار الجديد على أنه مجرد « مكمل » للقديم ، لا ناقد وناقض له ، هو ما يفيد التخلف ، ويمنع « التقدم » من أن يكون جزءا عضويا من ثقافتنا القومية الحية .

• • •

واحب أن اتوقف عند النقاط الرئيسية فى كلام الأستاذ على الألفى ، دون تكرار ما سبق أن قلته .

● لم يسعدنى الحظ بأن أكون من جلساء الأستاذ شاكر ولا بأن أكون من تلاميذه ، وإن كنت قد تشرفت بمجالسته مرة واحدة ، حين زرته بدعوة منه — بعد خروجه من المعتقل ، لكى يناقشنى فى شيء كنت قد كتبته عن « حلاج » صلاح عبد الصبور مستندا إلى ما ورد فى تاريخ الطبرى عن الحلاج . ولم نتباحث يومها فى مقال سابق كنت قد نشرته فى « الآداب » البيروتية عن « غفران » لويس عوض ، وكان الأستاذ شاكر فى السجن حين صدر الكتاب (وفى مقدمته عبارة : إن اليمين قد هاجمنى) ، دون رد على نقد الأستاذ شاكر لغفران لويس عوض ، الذى كان ينشر تباعا فى شكل مقالات مع نشر لويس عوض لفصول غفرانه . لم نتباحث — الأستاذ شاكر وكاتب هذه السطور — فى شأن مقالى ذاك ، الذى نشرته ، والأستاذ شاكر فى السجن ، والذى كنت قد بينت فيه أن نقد الأستاذ شاكر كان منصبا أساسا على « معلومات » لويس عوض عن المعرى ، وعن مصدره الذى استقى منه تلك المعلومات ، وكيفية معالجته لمعلوماته (المنقولة عن طه حسين ، لا عن المصادر الأصلية المحددة المعروفة) وكيف أسقط د. لويس نقد طه حسين لتلك المعلومات بالذات ؛ وهو أيضا المقال الذى أكدت فيه ما أود أن نعيد تأكيده الآن : إن تأكيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقائق ، وتحقيق المعلومات حتى تقترب معرفتنا من الحقيقة قدر الإمكان . هو الذى يخدم « العلم » و « التقدم » وليس الدفاع عن تصور أيديولوجى مسبق أو تأكيده بتزوير أو بتشويه « المعلومات » نفسها . وأحب أن أقول للأستاذ الألفى الآن ، إن المفكر السلفى ــ مثل الأستاذ شاكر ــ إذا استخدم الحقائق واستخرج منها حكما صائبا ومنطقيا ، فإنما هو الذى يخدم التقدم ، بعكس المفكر « التقدمى » إذا زوّر الحقائق أو انتقصها أو حاول إجبارها على الدخول فى قالب تصور ذهنى لا علاقة له بالحقائق نفسها وبما يدل عليه مسارها .

● إن إقتناء كشاف الزمخشرى أو أمالى القالى أو غيرها من كتب التراث لا يدل على « معرفة » ما فى هذه الكتب ؛ ودراستها فى المدرسة لاتدل على فهمها : إنما يدل على ذلك استخدام المقتنى لما يقتنيه ، فى إنتاجه المكتوب المنشور (أى ، فى : النصوص) . فكيف لم يستفد الدكتور لويس بالكشاف (أو بغيره ، عن التفاسير) لكى « يعرف » ، مثلاً أن : « وردة كالدهان » فى شعر أبى العلاء هى استعارة من القرآن ، ولا علاقة لها بـ « روزا موسكيتا » ؛ أو كيف لم يعرف مثلاً أن فى الأغانى وتجريده ، أو فى الأمالى أو فى غيرهما ، الكثير عن قصة الحرب التى تأسست عليها سيرة الزير سالم (بأسماء أشخاصها) : ربما كان الدكتور لويس يعرف ؛ ولكن إذا قلنا بذلك لكان قولنا ضربا من التكهن : ولكن : « النص » الذى كتبه يقول إنه لم يكن يعرف ، حتى إنه لا يذكر هذه الحرب ، ولا ما كتب عنها فى كتب التراث (التى يقتنيها !) بكلمة فى كتاب كامل عن السيرة ! .

● إذا قرأ الأستاذ الألفى بهدوء ، نفس الكلام الذى يعترض عليه ، وجدنا نقول : إن مقدمة بلوتولاند : « أصبحت تعد من كلاسيكيات الكتابات ... » ولم نصفها نحن بأنها كذلك . ولكنها ساهمت دون شك فى تحديد مسار الحركة النقدية والنظرية التى صاحبت حركة الشعر الحديث ، وفى صرف أنظارها عن مهمتها الرئيسية وهى إقامة قاعدة علمية (فى العروض والجوانب الاسلوبية والتعبيرية .. إلخ) للشعر الحديث ، بديلاً عن القاعدة التى تجاوزتها .

● أما عن « عمود الشعر الصحراوى » ــ ونحن لا نسميه كذلك ، لأن أهل الوديان الخضراء ، حتى فى الجاهلية أبدعوا فيه مثلما أبدع أهل البادية ــ فإن الأستاذ الألفى يقدم له تعريفا مستعاراً ممن أساءوا فهمه بسبب خضوعه عندهم لمعايير ليست من صلبه . وقد يمكننا أن نشرح للأستاذ الألفى ــ فى فرصة قادمة . ما يعنيه العمود عند التراثيين الذين أقاموا علمه ، وما يكتشفه التقدميون الجدد فى عيون قصائد هذا « العمود الصحراوى » الجميل .

● أما عن كلام الأستاذ الألفى عن « مقدمة فى فقه اللغة العربية » فأرجو أن يعيد قراءة سطوره لكى يكتشف تناقضها ، وصواب حكمنا بأنه قطع بأن العربية آرية (هندو أوروبية) خرجت من نفس الأصول التى خرجت منها عائلة اللغات « الهندو أوروبية » عرقا ولغة . ولعل الأستاذ الألفى لا يعرف أن نظرية « الأصل » الواحد لكل اللغات الأوروبية ، والحامية والسامية ، ونظرية العائلة الهندو أوروبية وفروعها .. إلخ ، برمتها قد نقضتها الكشوف التاريخية وعلوم اللغويات الحديثة (وقد نشرحها له فى فرصة قادمة أخرى بأذن الله) . أما مسألة تشابه نطق جذور عدة مئات من المفردات فى لغات مختلفة ، فليس هذا هدفا يُسمّى : « بحث فى فقه اللغة » ففقه اللغة لم يعد كما كان حين كان الدكتور لويس يقرأ ، أو حين كان الأستاذ الألفى يدرس فى دار العلوم . إن تبادل انتشار مفردات بعينها ، فى ظروف بعينها ، بين شعوب ولغات مختلفة ، مبحث خاص من مباحث علم اللغويات المقارنة ، الذى هو أحد فروع علم أوسع لتاريخ اللغات ، حيث لا تطرح مسألة : « اللغة التى حدث بها الله الملائكة وآدم لحظة الخلق » ، فهذه مسألة أسطورية ، يدرسها ، ويدرس ما قاله البشر بشأنها ، علم آخر ؛ ومن وظائف من يشتغل بـ « الفكر » أن ينبه إلى وجود مثل هذا العلم ، وإلى وجود علوم أخرى ، ومفاهيم ومعلومات لا تتوقف عن النمو ، والتكاثر ؛ ومن وظائفه أن يقدمها لمن لا يملكون وسيلة للمعرفة . أما الذين يملكون مثل تلك الوسيلة ــ وأحسب الأستاذ الألفى منهم ــ أو من يحسبون أنهم امتلكوا « كل المعرفة » .. فما حاجتهم ؟؟ .

قال يسوع الناصرى : أما الذى عنده فسوف يعطى ويزاد . وأما الذى ليس عنده فسوف يؤخذ منه !

سامى خشبة

• حول دراسة
«السفر فى منتصف الوقت»

● حول دراسة د . جابر عصفور عن شعر أحمد عبد المعطى حجازى المنشورة فى العددين الماضيين جاءنا هذا التعليق الذى لم نستطع أن ننشره كاملا لضيق المساحة ، فضلا عن أن صاحب التعليق لم يقرأ إلا القسم الأول من الدراسة .

وقد فكرنا فى أن نعيده إليه لإعادة النظر فيه على ضوء ما قرأه فى القسم الأخير ، لكننا رأينا أن نستبعد ما قاله عن منهج د . عصفور لأنه مبنى على قراءة جزئية ، وأن ننشر الجزء الذى يشرح فيه طريقته الخاصة فى قراءة النصوص الشعرية ، مطبقا هذه الطريقة على أحد النصوص المأخوذة من قصيدة « كائنات مملكة الليل » المنشورة فى مجموعة الشاعر التى تحمل هذا العنوان .

ARCHIVE

يقول صاحب التعليق :

١ ـ أن حُسن اختيار شريحة فنية ، وحسن التعامل معها نقديا ، خير من الرصد الماسح والشارح لقصائد الديوان كلها ، لأنه رصد يقنع بالتعامل الفيزيقى لا الكيميائى .

٢ ـ اختيار هذه الشريحة لا يعنى انتقاء الأجمل أو الأفضل ، وإنما يعنى الأنسب للدخول فى عدد من التفاعلات ، نصل بعدها إلى أقرب رؤية ممكنة للتجربة الشعرية .

٣ ـ النص النقدى فى حد ذاته نص أدبى فنى إبداعى ، يضارع النص المنقود ، ويتعامل معه ندا لندّ ، لا لينفيه ، ولكن ليكشفه ويحييه .

أما الشريحة التى اخترتها من شعر حجازى : فهى :

... ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارةً
وظله القصير .

إن هذا المقطع ـ فى ذاته ـ قصيدة كاملة ـ فيها مأساة مجتمع بكامله يذوى ، وهذه أشلاؤه فى أربعة أسطر ، وهو ما ينبىء عنه تناقص كل سطر عن سابقه ، سواء فى عدد الكلمات ، أو فى المساحة الصوتية التى لو نظرنا إليها من السطر الرابع حتى الثانى لرأينا أنها تبدأ بمتوالية عددية أساسها (٣) ، ثم تقفز فجأة فوق متواليتين عدديتين هما (١٩ ، ٢٢) لتصل فى السطر الأول إلى ٢٥ حرفا .

فى السطر الأول ← ٧ كلمات وأحرف ← المسافة الصوتية (٢٥ حرفا) .

فى السطر الثانى ← ٤ كلمات وأحرف ← المسافة الصوتية (١٦ حرفا) .

فى السطر الثالث ← ٢ كلمات ← المسافة الصوتية (١٣ حرفا) .

فى السطر الرابع ← كلمتان ← المسافة الصوتية (١٠ حروف) .

وهذا البناء الهندسى يتناسب طرديا مع معنى السطر الأول ، فنبوءة التلاشى حددتها الجملة الشعرية (ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة) هى ليست نبوءة بالمعنى الحدسى ، ولكن بالمعنى العلمى الذى يستلزم مقدمات واضحة ، منها نقفز قفزاً إلى النتيجة

المحتومة وإذا اختزلها حجازى قصداً ، واستعاض عنها بلوحة كاريكاتيرية ، هى (رجل الشرطة يستعرض فى الضوء الأخير ظلّه الطويل تارة وظلّه القصير) .

وإذا كان فن الكاريكاتير يقوم على المفارقة ، فإن المفارقة هنا تكمن فى صورة ذلك الشرطى ، الطويل العريض ـ الذى من المفروض أن ينام الناس آمنين فى حمايته بينما هو يلهو باستعراض ظلّيه : الطويل والقصير . وقد شاء حجازى أن يظلّل تلك المفارقة باستخدام لفظ (رجل) ، فقد كان فى إمكانه نشدانا للاقتصاد أن يقول (لم يبق من الدولة إلا شرطى) وتظل المفارقة قائمة ، ولكنه آثر أن يعلق على رسمه هذا ، فوضع ذلك اللفظ لنرى بوضوح ما يوحى به لفظ (رجل) من صفات خلقية وعقلية فى مخزون روح الأمة .

إن هذا الشرطى الذى يلهو بظلّيه ، هو نفسه ظلّ للسلطة التى تلهو بدورها بظلّين اثنين ، فى الوقت الذى هى فيه ظلّ لظلّين آخرين هما : ظل الشرق ، وظل الغرب ، تتنقل بينهما ، ظل الشرق يمتد ، فتستريح تحته ، لتتقى به شمس العجز الذاتى ، فإن قصر هذا الظل ، وامتد الآخر ، تثاقلت خطواتها إليه لاعنة غدر الظل الأول الذى رفع شاله الرمادى عن جسدها ، وهنا يفىء عليها الظل الغربى ، فتستلم لنوم طويل .

وهذا المقطع / القصيدة ، يشدّنا إليه من جديد كى نستحلب منه القطفة الثانية ، فهو مقطع بديع حقا ، وإن بدا فى تركيبته المرئية والمسموعة متواضعا غاية التواضع ، مثلما هى خطوط رسامى الكاريكاتير ، ومثلما هى لغة عامة الشعب ، فقد لاحظت على حجازى اهتمامه بجمع عاديات اللغة الشعبية ، ومسها مسًّا رقيقا فإذا جاء بها تنطلق إلى معان وصور جديدة .

فى الهزيع الأخير من الليل ، بعد أن تتخفف الطرق من أثقالها ، يعم السكون ، فيتفقد الشرطى توازنه ، إذ يتنافر الفراغان ، فراغه هو المراوغ ، وفراغ الكون الفاغر ، فلا يجد حلاً أمامه خلا أن يسعى لاهيا بين عمودى الإضاءة ، يبتعد عن الأول ، فيستطيل ظلّه بمقدار ما ابتعد ، ويقصر الثانى الذى يتلاشى عندما يتطابق الخط الوهمى الرأسى للمصباح مع الخط الرأسى لمنتصف جسد الشرطى .. ثم يعود ويحدث العكس ، وكأن قانونا ينظم تلك العلاقات التى يحدثها ذلك المتحرك الواحد مع هذين الثابتين .

ولا تتحقق المساواة بين الظلّين إلاّ حين يقف الشرطى ، ممتنعا عن الحركة ، فى منتصف المسافة ، وها نحن نرى أن هذه النتيجة المرتجاة قد تحققت بثبات العوامل الثلاثة ، وهذا ما لا يكون ، فعدم الحركة وإن كان يريح الجسم إلا أنه فى الخفاء يسلمه إلى الفناء .. وهكذا يستمر الشرطى فى الحركة ، فيطول هذا الظل ، وبمقدار ما يطول يقصر الآخرويتلاشى ، وهذا التلاشى هو أيضا مؤقت ، إذ أنه لا يدوم إلا مع موت الحركة ، وهذا يستحيل ، فينمو الذى تلاشى ويستطيل ويتقزم الآخر .. وتستمر المسألة على هذا المنوال كقدر محتّم حتى ينطفىء هذا الضوء الأخير ، ضوء الحقيقة العلمية اليقينية ، فيتلاشى الظلاّن ، هذان المتشابهان النقيضان الصادران عن جسد واحد ، وطن واحد ، عالم واحد ليسا إلا نتاج مصباحين متماثلين ، بعدا عن بعضهما ، فتناقض ظلاّهما ، ولا يكون هناك حلّ ، خلا أن يتطابق المصباحان فتتحد شدّتهما الإضائية ، فلا يتبقى غير ظل واحد .. ولكن حين يتحرك الشرطى فسوف يدخل فى منطقة مجاورة أشد إظلاما ، فيتلاشى ظلّه فيها ، إذ أن تناسبا طرديا يفعل فعله ، فكلما اشتدت إضاءة بقعة مكانية كلّما عميت أبصارنا عن رؤية البقع المكانية المحيطة ، إضافة إلى أن الحركة المستمرة المتنقلة بين المكان الأشد إضاءة ، والمكان الأشد إظلاما ، تضر العين ، فلا تعود ترى المكان المضىء ذاته .. فنعود من جديد لوضع مصباح آخر له الشدّة الإضائية المضاعفة للمصباح الأول ، لنعود للمسألة عينها من جديد ، إنهما إذن إضاءتان ، لا ظلان .

وتبقى هناك أسئلة أخرى تتعلق باللغة الشعرية ، لماذا استخدم حجازى لفظة (تارة) ولم يستخدم مثلا لفظة (حينا) أو (مرة) أو لماذا استخدم (يستعرض) ولم يستخدم (يتأمل) ؟ وهل هناك فرق بين الفعلين يقتضيه النصّ ؟!

هذه نماذج من الأسئلة كنا ننتظر أن يثيرها د . جابر عصفور ، وأسئلة أخرى نمسك عنها لضيق المقام .

الاسكندرية : على عوض الله كرار

● ما الابداع الفلسفى ؟ وما شروطه

تعقيب على مقال د. حسن حنفى

فوجئت عندما قرأت مقال الدكتور « حسن حنفى » في عدد يونيه من « إبداع » بنوع من التوفيقية الجديدة بين العقل كما يتمثل في الفلسفة ، والنقل كما يتمثل في العلوم الدينية لقد جاء ذكر « الإبداع » في المقال في وصف الإنتاج الفلسفى لكل من « الكندى » و« ابن رشد » ، ونحن نفهم في هذا السياق ، مصطلح الإبداع الفلسفى ، ونقبله ، ولكن الخلاف يبدأ حين يتحدث أستاذنا عن الابداع في العلوم الدينية النقلية ، فيقول :

(.. في نفس الوقت الذى بدا فيه إبداع داخلى صرف : تنظيرا للواقع المباشر بالإضافة إلى علوم اللغة وعلوم القرآن وعلوم الحديث ، وهو إبداع « الشافعى » واضع علم أصول الفقه) .

ونحن نريد أن نطرح على الدكتور « حسن حنفى » ، بضعة تساؤلات ، لعلنا نجد عنده إجابتها التى توضح لنا ما التبس وتكشف ما استخفى :

١ ـ ما علاقة الفقه وعلوم الحديث بالفلسفة والابداع الفلسفى ؟ ! أليس يحق لنا أن نخرج عن التقاليد القديمة التى كانت تجعل من الإمام الغزالى « حجة الفلاسفة » ، على الرغم من انه كان عدو الفلسفة الأول ، الذى أنزل بها ضربة قاضية بكتابه (تهافت الفلاسفة) ؟ !

٢ ـ لم نفهم الفقرة الغامضة التى تناولت مشكلة وجود فلسفة عربية معاصرة ، وقد تساءل كاتب المقال : (هل خلو الساحة فرصة لإقامة البعض لانفسهم تماثيل من ورق ؟) ، ونحن نرجو أن يوضح لنا الكاتب مغزى هذا التساؤل ، وهل في هذا إنكار صريح لوجود فلسفة معاصرة عندنا ؟ !

٣ ـ من المعلوم أن المعنى اللغوى لمصطلح الإبداع ، يعنى الخلق على غير مثال ، غير أن الكاتب جعل شرط الإبداع كامنا في الانتقال من الماضى إلى الحاضر ، ومن التراث إلى التجديد ، ومن الأصالة إلى المعاصرة ، فكيف يستقيم هذا الانتقال مع فكرة الخلق على غير مثال ، التى هى جوهر الإبداع والابتكار ؟ ! وما هى الشروط التى يمكن أن تنطبق على الإبداع بهذا المعنى ؟

٤ ـ ما الذى يقصده الكاتب بقوله : (الموقف الحضارى الكلى) ؟ وهل هناك موقف حضارى جزئى ؟ وكيف يستقيم له أن يقول : التراث المعاصر ، قارنا إياه بالمستقبل ، الا يدل هذا التعبير على تناقض ؟ فكيف يجتمع التراث والمعاصرة معا على هذا النحو ؟ !

٥ ـ هناك بعض الالتباس في استخدام المصطلحات ، مثل التيار العلمى الذى لم نفهم الفرق بينه والتيار العلمانى ، ومثل مصطلح التيار الليبرالى ، وهل يجوز استخدام مصطلحات سياسية في سياق الحديث عن الإبداع الفلسفى ؟ ! كذلك لم نفهم المقصود بمصطلح النصّ .

٦ ـ يبدى الكاتب تفاؤلاً غير مقنع بحركات التحرر الوطنى التى يعتبرها مظاهر الأمل في حياة الأنا إزاء ثقافة الآخر ، دون أن يضع في حسابه أن هذه الحركات ، وما صاحبها من حركات أخرى كحركة عدم الانحياز ، قد انحسرت الآن ، إما بفعل المتغيرات الداخلية ، فقد تحول الثوار إلى حكام محترفين دائمين ، وظهرت الحركات الإسلامية المتطرفة ، التى تملّتها بعض الحكومات المتخلفة وشجعتها ، كما خافتها حكومات أخرى وقاومتها ، مما شجع على اشاعة مناخ الإرهاب ، وجرّ المجتمع إلى الوراء بغياب الفكر الحرّ والثقافة الجادة . وإما بفعل المتغيرات العالمية ، وأهمها انكماش الدور الخارجى للاتحاد السوفييتى في دعم حركات التحرر الوطنى ، خاصة بعد (البيروسترويكا) ؛ وبخضوع العالم لسيطرة قطب واحد في ظل ما يسمى الآن : النظام العالمى الجديد .

وإنى لاعتقد أن الأمل ليس معقودا على حركات التحرر الوطنى التى انحسر مدها وفقدت إرادتها قهرا أو طواعية ولكن الأمل معقود على حركة الاستنارة التى تقوم على العلم والتكنولوجيا والسيبرنيطيقا (علم إدارة التكنولوجيا) ، حتى يستطيع الإنسان العربى المسلم أن ينهض من كبوته ، ويواجه العنصرية الأوروبية ، وتابعتها : العنصرية اليهودية الدينية ، بكل الأبعاد السياسيّة والاقتصادية .

القاهرة : محمد الفارس